Jarmusch: l'estetica della sparizione

Le strade aperte di Lynch

Woody Allen e il paradosso dell'autore

Incontro con Anghelopulos

Variazioni su Buñuel

Marcello Piccardo, il cinema, i bambini

3

2000

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXI n. 3, maggio-giugno 2000

Direttore
Lino Micciché

Comitato scientifico
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà,
Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Si ringrazia
Andrea Piccardo, Sergio Fregoso

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
Alberto Guerri e M. Romana Nuzzo

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

Responsabile attività editoriali
Ornella Mastrobuoni

© 2000 Fondazione Scuola Nazionale di Cinema
ISBN 88-317-7478-6

In copertina
Camille Winbush in *Ghost Dog: The Way of the Samurai* di Jim Jarmusch

Bianco & Nero
SOMMARIO 3/2000

Woody Allen in *Bananas*

Diritti d'autore
I paradossi dell'autorialità nel cinema americano contemporaneo

Barbara Grespi

Il cinema americano contemporaneo è da tempo la ribalta di forti personalità registiche. L'affermarsi di precise individualità, caratterizzate da temi e forme espressive singolari, continuità creativa e intenzioni artistiche, è ormai un dato incontestabile: alla generazione di Coppola, Scorsese e De Palma, prime figure chiave del panorama contemporaneo, sono succedute altre due generazioni di registi (a fine anni '70, e a metà anni '80[1]) dalle identità ugualmente nette (il manierista Lynch, il "mistico" Ferrara, il fiabesco Burton, i cerebrali Coen), e dalla evidente capacità di dar forma a mondi inconfondibili, al di là dei singoli giudizi di valore. Si tratta insomma di individualità dotate di alcuni chiari tratti *autoriali*[2]. Ma cosa significa essere autori nel contesto cinematografico contemporaneo? Entro quali realtà va oggi inquadrato il gesto autoriale, e in quale misura il concetto elaborato dalla *politique* chiede d'essere ridefinito[3]?

L'autore americano degli ultimi vent'anni sembra in effetti il nodo di numerosi paradossi. Per evidenziarne alcuni si prenderà ad esempio una figura per molti aspetti emblematica della scena contemporanea: Woody Allen. Questa scelta è motivata da diversi fattori.

In primo luogo, la maturità e il consolidato profilo del regista permettono di assumere il suo nucleo autoriale con facilità, senza farsi carico di definirlo ex novo. Diversi studi critici hanno rintracciato le radici dell'identità alleniana, composta da un fecondo intreccio di cultura yiddish (dal Witz ai giochi di parola, al tipo dello Schlemiel), teatro americano (da O'Neill al dramma metropolitano di Arthur Miller) e cinema europeo (da Bergman a Fellini)[4]; un miscuglio attraverso il quale Allen approda ad alcuni temi e schemi costanti: il vorticare casuale della vita, il conforto dell'arte, il mistero della psiche, confezionati nelle infinite varianti di una commedia "dell'abbandono". A riunire tutti questi temi, forse, è la dimensione dell'*inadeguatezza*, chiave rintracciabile in precisi nuclei narrativi (il personaggio dello scrittore in *Bullets over Broadway* (*Pallottole su Broadway*) e *Celebrity*, del musicista in *Sweet and Lowdown* (*Accordi & disaccordi*), in aree tematiche implicite (l'estraneità psicologica, il rifiuto legato alla diversità storica del popolo eletto), ma soprattutto in un preciso

atteggiamento espressivo: quello dell'"autore inadeguato" nel suo rapporto frustrante con i modelli, imitati per sentirsi "piccolo", per sperimentare la propria manchevolezza. Se Allen riempie i propri film di citazioni è per collocare la sua opera su un piedistallo, per innalzarla e poi fermarsi a contemplare il modo in cui precipita.

In secondo luogo, Allen appare esemplare perché attraversa l'intero trentennio scorso, congiungendo idealmente le tre generazioni di registi che l'hanno popolato. Esordisce nel '69 con *Take the Money and Run* (*Prendi i soldi e scappa*), coevo di *Easy Rider* (film simbolo della prima rinascita americana) e, come una nota costante, accompagna tramonti e debutti che si avvicendano sulla scena statunitense, fino ai giorni nostri: *Sweet and Lowdown* è ancora in uscita e già si attendono gli esiti del suo progetto estivo, *Small Time Crooks*. Allen è infatti un *movie brat* atipico – con un passato in teatro e nella televisione, anziché nelle scuole di cinema – che estremizza, e di conseguenza rovescia, le tendenze estetiche dei colleghi: la revisione critica dei '70 è per Allen dissacrazione ironica (*Take the Money and Run, Bananas/Il dittatore dello Stato libero di Bananas, Love and Death/Amore e guerra*); la calda cinefilia degli '80 ha il suo contrappunto nei "calchi" alleniani, freddi e mummificati (*Interiors, Stardust Memories, September/Settembre, Another Woman/Un'altra donna*); il cinema del puro immaginario dei '90 diventa celebrazione di un immaginario aureo (il musical in *Everybody Says I Love You/Tutti dicono I Love You*, e *Mighty Aphrodite/La dea dell'amore*, il noir in *Shadows and Fog/Ombre e nebbia*) oppure uno squarcio nella tela della finzione (*Husbands and Wives/Mariti e mogli, Deconstructing Harry/Harry a pezzi*).

In terzo luogo, Allen è una figura centrale nel cinema contemporaneo anche sul piano delle scelte stilistiche. Inaugura infatti un tipo di scrittura che trionfa nel nostro tempo: la scrittura di secondo grado, in tutte le sue varianti, dalla citazione al remake, al pastiche, alla parodia anarchica oppure congelata, alla pura autoriflessività. E imbocca questa direzione già negli anni '70, quando molti autori americani stanno invece esplorando le vie di un "realismo di genere". Il suo anticipo sui tempi – l'estetica alleniana della sgangheratezza spiana la strada al tripudio citazionista degli anni a venire – ci permette, fra l'altro, di evitare un problema storico di una certa entità, cioè la questione dei rapporti fra la modernità americana e il cinema degli anni '80 e '90[5]. Che poi Allen approdi a questa estetica a causa delle sue radici ebraiche (il gioco linguistico è uno dei cardini della cultura yiddish, abituata a parlare con parole altrui, a "tradurre" segni, espressioni, costumi per adattarli ad un'altra cultura), più che per le influenze dirette di un'episteme (la cosiddetta postmodernità[6]), non è importante: è anzi la prova che la rappresentatività culturale di Allen e la sua dimensione autoriale sono perfettamente congiunte.

Queste tre ragioni fanno di Allen un caso ideale per gli obiettivi della nostra analisi. La quale non intende avviare un discorso critico sulla sua opera, né ridefinire alcuni dei parametri secondo cui l'autore è stato valutato, ma argomentare la sua rappresentatività rispetto ad un possibile modo di essere autori nel cinema americano contemporaneo; modo che risulta, sotto molti aspetti, paradossale.

Quali sono dunque i paradossi dell'autore contemporaneo? Essi si giocano lungo tre incroci fondamentali, e cioè la relazione autore/industria, la dialettica autore/genere e il rapporto autore/opera[7].

Marchi d'autore

Punto di partenza obbligato per individuare la fisionomia dell'autore contemporaneo è senza dubbio la relazione autore/industria. Il cinema degli ultimi vent'anni segna infatti sia il trionfo di forti individualità, sia il trionfo di un sistema industriale solido, del tutto comparabile a quello della Hollywood classica (da cui le etichette di New Hollywood, New-New Hollywood e oltre). La rinascita dell'industria hollywoodiana, giunta all'apice verso la fine degli anni '80, si basa però su politiche di produzione radicalmente mutate: alla standardizzazione classica, legata a formule di prodotto rigide, rivolte ad un pubblico-massa, uniforme e indifferenziato, si sostituisce la specializzazione flessibile, basata su *concetti* di prodotto mirati ad un pubblico specifico, identificato in base a parametri socioculturali[8]. All'integrazione verticale, che concentrava nella Major tutti i settori del processo di realizzazione di un film, si sostituisce, dopo la crisi degli anni '60, un sistema orizzontale integrato, che fa del cinema uno dei settori di un'industria dall'identità più ampia: una densa politica di fusioni che ha portato, infatti, alla costituzione di colossali conglomerati mediali[9]. È in questa realtà che va compresa la fisionomia delle produzioni indipendenti, tradizionale controcanto del *mainstream*, e da sempre garanzia di una libertà espressiva dell'autore, oltre che della sua piena responsabilità creativa. La struttura del mercato contemporaneo non annienta la produzione indipendente, semmai la snatura. La nascita delle "Majors Independent", ibrido produttivo autonomo ma insieme inglobato da una Major (la Miramax dalla Disney, la New Line dalla Turner), è il più silenzioso paradosso del sistema industriale contemporaneo; la loro funzione specifica è polarizzare piccoli mercati (come l'*arty* o il *teen-agers market*), trasformandoli così in un *business*. Si consideri ad esempio il caso Miramax: dopo l'inaspettato successo di *Sex Lies and Videotape* (*Sesso, bugie e videotape*, S. Soderbergh, 1989), la Miramax esce dal mercato alternativo dei college e dei concerti rock, specializzandosi nel marketing e nella distribuzione capillare dell'*art movie*. Ma si pensi soprattutto alla Fine Line, la cui

specificità consiste nel produrre immagini commercializzabili dei film d'autore. Braccio armato della New Line – che dopo il successo di *Nightmare* abbandona l'"arty and freak film" per rivolgersi al grande pubblico –, la Fine Line si definisce, nel corso degli anni '80, come il luogo specifico in cui si progettano icone d'autore: marchi, firme, certificati di garanzia che rendano riconoscibili e appetibili questi prodotti agli occhi di una certa fascia di pubblico. Negli anni '80 la Fine Line confeziona, ad esempio, anche l'immagine di un autore "storico" come Robert Altman, riconciliandolo con il grande pubblico: con *Popeye*, *The Players* (*I protagonisti*) e in seguito *Short Cuts* (*America oggi*), Altman viene posizionato e rilanciato come «grande autore tornato alla forma» dopo l'iconoclastia del decennio precedente[10].

In definitiva, non solo nel sistema industriale contemporaneo c'è posto per l'autore (anzi, è previsto un suo ruolo preciso), ma è chiaro che l'autore non è più pensabile come una voce solista che, dall'interno o dall'esterno, esercita un punto di vista, prende posizione nei confronti del sistema industriale; prima che ciò possa accadere è l'industria a "prendere posizione" nei confronti dell'autore, costruendolo, adattandolo in vari gradi alle esigenze di un pubblico, seppur scelto e specializzato.

Il caso Allen fornisce ulteriori "prove" di questo paradosso autoriale. In primo luogo, Allen ha una storia produttiva unica: quasi tutti i suoi film sono prodotti da Charles H. Joffe, ma attraverso differenti sodalizi con quattro case di produzione e distribuzione (Mini-Majors, Majors e Indipendenti). Il primo sodalizio è con la United Artists, il secondo con la Orion, il terzo con la Tri-Star Pictures, il quarto con la Sweetland/Miramax. Riconsiderare l'opera di Allen dal punto di vista delle modalità produttive è forse un modo per tagliare trasversalmente il problema dei "periodi" alleniani, passibili di infiniti ritocchi, e spesso fittamente intersecati (si vedano le labili contrapposizioni fra un Allen comico, creatore di forme, imitatore, autobiografico, nostalgico).

Le quattro svolte produttive sono probabilmente legate a diverse fasi della sua ricerca, ma anche a quattro diverse immagini autoriali in qualche misura connesse all'identità della casa di produzione. Così, dal sodalizio Rollins-Joffe per United Artists, che sigla il decennio '71-80, emergono l'Allen "innovatore", il nucleo forte della sua identità registica: prima il geniale *bricoleur* erede dei fratelli Marx (*Bananas*, *Love and Death*, *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid To Ask*/*Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere*), poi l'inventore della *sophisticated comedy* intellettuale (*Annie Hall*/*Io e Annie*, *Manhattan*).

A partire dagli anni '80, però, la United Artists tracolla in seguito al clamoroso insuccesso di *Heaven's Gate* (*I cancelli del cielo*, M. Cimino, 1980) e Allen è costretto, come molti altri orfani, ad un testa a testa con

Woody Allen e Diane Keaton in *Love and Death*

l'industria. È anche vero che il momento è cruciale per la poetica alleniana, al di là del fallimento della casa di produzione: *Stardust Memories*, ultimo lavoro United Artists, è un film evidentemente di passaggio, che coniuga eccezionalmente l'esattezza dell'imitazione con la verve parodica, quasi cercando una formula con cui superare le due anime finora espresse. Allen la troverà insediandosi più fittamente tra le maglie del sistema hollywoodiano: il sodalizio Greenhut-Joffe per Orion, che marca il decennio '82-92, apre un nuovo periodo caratterizzato da una forte instabilità dell'identità autoriale alleniana; anziché incrementare o sviluppare l'immagine depositata nella memoria collettiva, quella dell'innovatore brillante e spigliato, Allen preferisce annientarla attraverso esperimenti di cancellazione dell'io registico (gli esercizi di stile di *September, Another Woman, A Midsummer Night Sex Comedy/ Una commedia sexy in una notte di mezza estate*) e attraverso la proposta di un cinema più accigliato e "difficile" (*Zelig, Crimes and Misdemeanors/ Crimini e misfatti, Shadows and Fog*). Quest'immagine di sperimentatore, camaleontico e in cerca di sé, è direttamente legata alla natura del nuovo accordo produttivo, che conferendogli massima libertà (Allen controlla sceneggiatura, cast e montaggio, e gli è consentito rigirare a posteriori intere sequenze di film), asseconda la sua ricerca, senza irrigidirla nel "prodotto d'autore" *che il pubblico si aspetta.* Tale accordo, un unicum nel panorama americano, sfrutta il profilo incerto di una mini-major come la Orion, che lega il proprio nome a molto cinema di serie B, e a qualche puntata alta, come *Cotton Club* e *Life of Brian*, ma soprattutto al mercato home-video. Il terzo periodo segna inve-

Diane Keaton e Richard Jordan in *Interiors*

ce un tentativo di rispolverare l'immagine "storica" di Allen, attraverso due film come *Husbands and Wives*, la cui sperimentazione formale rilancia la sua identità di innovatore di linguaggi, e *Manhattan Murder Mistery* (*Misterioso omicidio a Manhattan*) che, riproponendo la coppia Keaton-Allen e il mito della Big Apple, rivernicia il primo nucleo alleniano. E questo rilancio è, non a caso, legato al sodalizio produttivo più orientato al mercato: con la Tri-Star (studio nato nell'83 come sezione militante della Columbia, dall'89 parte di uno dei conglomerati più solidi dei nostri tempi: la Sony Pictures Entertainment) Allen si fa a tutti gli effetti marchio, calcificando quell'immagine di sé che il mercato gli ha imposto, e alla quale nella fase Orion ha cercato di sottrarsi.

L'ultima svolta produttiva (da *Bullets over Broadway* a *Sweet and Lowdown*) è segnata invece dal ritorno ad una dimensione familiare: Jean Doumanian, vecchia amica di Allen, assume il controllo dei suoi film subito dopo la rottura con la Tri-Star. I finanziamenti arrivano dalla Sweetland Films, compagnia indipendente di investitori europei, ma anche dalla Miramax che, quando non co-produce, cura la distribuzione dei film. Il ruolo della Miramax non va sottovalutato: con l'accordo Doumanian per Sweetland/Miramax, infatti, l'identità alleniana non rinasce, ma viene corretta ed aggiornata, inquadrata nel filone della "commedia cinica" che co-

stituisce il prodotto tipico della Major Independent. Si spiega in tal senso la maggior sintonia di Allen con l'immaginario giovanile (di cui arriva ad assumere un'icona: Leonardo di Caprio in *Celebrity*), nonché la "grevità" di cui è stato accusato (la demitizzazione del sesso, che è forse il più evidente tema della "commedia cattiva" dei nostri giorni), ma si spiega anche l'eccentricità del progetto *Deconstructing Harry*, che porta il forte sigillo distributivo della Fine Line. Con questo film Allen smantella tutti i brandelli storici della sua realtà di autore – dalla commedia metropolitana, al bergmanismo, all'irriverenza degli inizi, alla dolorosa "moralità" di alcuni suoi capolavori – e rifiuta di ricomporli in una sintesi al passo con i tempi, dissolvendoli in puro marchio di qualità.

In sostanza, la storia produttiva di Allen si configura inizialmente come un idillio autore-marchio (la United Artists fissa la sua individualità e insieme produce un "canone" alleniano di successo), quindi come una fuga dal marchio (che si rivela impossibile, laddove l'etichetta di camaleonte traduce in essenza un tentativo di spersonalizzazione), infine come un flirt con diversi marchi (il "classico": Allen per Tri-Star, come Lubitsch per Paramount; l'attuale: Allen per Miramax, come Quentin Tarantino). In ogni caso si tratta di strategie possibili solo in virtù di un secondo elemento che completa il rapporto autore/industria nella contemporaneità: la trasformazione del regista in divo.

Accanto ad un "autore modello", o se si vuole ad una foucaultiana «funzione autore», c'è infatti la tangibilità di Allen-star, personaggio pubblico che si fa veicolo di identificazione per una certa nicchia di pubblico, di cui incarna lo stile di vita. Allen è infatti divo in senso forte, celebrità a tutto campo, che mantiene vivo l'interesse attorno a sé attraverso un considerevole numero di apparizioni legate ad una precisa fisionomia di artista-intellettuale: il musicista, che tiene regolarmente concerti con la sua band in locali di gran moda e in contesti metropolitani che consolidano l'immaginario che lui stesso ha creato; il regista che "fidelizza" il suo pubblico, arrivando puntuale ogni anno con un nuovo film; l'anticonformista dai costumi sessuali "scandalosi", che fa parlar di sé con divorzi e processi, tanto che la sua vita privata diventa anche la chiave per interpretare i suoi film: la star merita di essere psicanalizzata dalla critica. Inoltre è divo in senso debole, in quanto attore-icona del proprio cinema (da cui la diffidenza – la delusione? – per i film di Allen senza Allen). Questo divismo attoriale si gioca infatti sulle dissonanze prodotte dal suo corpo, letterale traccia d'autore nei film, e sigillo che àncora la molteplicità degli stili. Il suo corpo è l'indice peirciano che sbugiarda la falsità dei segni sullo schermo (*Zelig*), che contrappunta la drammaticità degli spazi (*Manhattan*), che raccorda la disarticolazione del racconto (*Broadway Danny Rose*, ma anche *Deconstructing Harry*): se l'autore non può permettersi di avere un'essenza, possa almeno avere un corpo unico e originario.

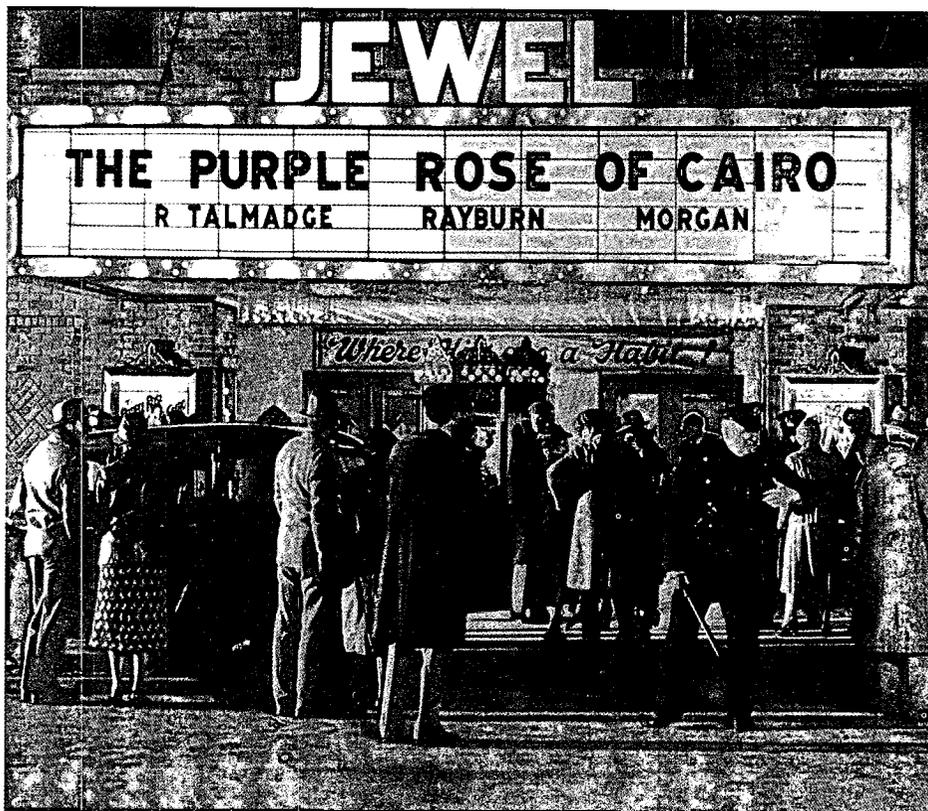
L'autore di genere

Il secondo paradosso a cui va incontro l'autore contemporaneo riguarda la dialettica autore-genere. È vero che, anche secondo la *politique* moderna, i due termini non sono in semplice opposizione (si può essere autori all'interno del sistema dei generi, lo dimostra l'*hitchcocko-hawksianesimo* dei Cahiers), ma la situazione contemporanea sposta radicalmente gli assi del problema: oltre al fatto che l'opposizione è ormai del tutto inaccettabile (il genere non è in alcun modo il luogo della rigidità di contro alla flessibilità del cinema d'autore, il luogo della serialità rispetto all'originalità), non si può più far riferimento ad un'autorialità analoga a quella riconosciuta ad Hawks o ad Hitchcock. Infatti, la decostruzione dell'autore e la sparizione del genere invitano a ridefinire il problema.

L'estetica filmica definita *postmodernista*, per le sue analogie con le arti e la letteratura americane degli anni '60[11], è stata di fatto uno dei giochi al massacro dell'autore europeo. In forma di omaggio, allusione, tributo, ammiccamento ironico, i registi americani degli anni '70 e '80 hanno più volte esibito il corpo glorioso dell'*auteur*, mettendone in circolo versioni inevitabilmente – e involontariamente – sclerotizzate. Più che di una semplice elaborazione memoriale, si è trattato di un vero è proprio gioco decostruzionista, che ha avuto come effetto la "neutralizzazione" dell'autore moderno, ridotto ad alcuni stilemi, figure espressive, tic registici, in una parola ad un repertorio perfettamente saccheggiabile.

Questo processo assume in Allen forme estreme, segna il momento in cui l'autore si fa chiaramente genere, o meglio diventa, con le parole di Metz, un «sistema singolare», una matrice, né più né meno del noir o del western. Innanzitutto, perché Allen trasforma in sberleffi sgangherati quelli che sono gli omaggi coppoliani e scorsesiani, inoltre perché ha la radicalità di copiare un sistema stilistico completo, e non solo il frammento di un capolavoro. Quanto al primo gesto, basti gettare uno sguardo a *Bananas* (1971), celebre per i continui ammiccamenti cinefili che esibisce: il protagonista Fielding Mellish sogna *Smult ronstället* (*Il posto delle fragole*) e *La Voie lactée* (*La via lattea*), scappa finendo in una processione buñueliana, assiste ad una sommossa eisensteiniana completa di carrozzina, cena con una pasionaria alla maniera del *Tom Jones*. Ognuna di queste citazioni assegna all'autore europeo una funzione precisa, che è quella dell'antonomasia: la bloomiana *angoscia dell'influenza* impedisce ad Allen di rappresentare una rivoluzione senza confrontarsi con *la* rivoluzione della storia del cinema, e un incubo senza ricordare chi ha fatto dell'incubo il proprio manifesto. Gesti che alimentano la poetica dell'inadeguatezza alla base del suo cinema, ma insieme fanno dell'autore puro un patrimonio memoriale, un repertorio di immagini passate alla storia.

Quanto al secondo atteggiamento, si ricordino le operazioni Orion della metà degli '80: qui la memoria dell'Autore non consiste più nell'irruzione di un frammento della sua opera nel mondo alleniano, diventa un *trapianto stilistico* completo, che mira a riprodurre un feticcio, a duplicare l'esattezza del gesto d'artista, non ad adottare un modello estetico astratto per superarlo (*September* illustre precedente di *Psycho* di Gus Van Sant?). La radicalità quasi "concettuale" di questa operazione è il manifesto della serializzazione dell'autore.

L'altra questione da considerare (nell'aggiornare la dialettica autore/genere) è il ruolo del genere nel cinema contemporaneo. Quel che nella Hollywood classica era infatti una pura formula in grado di standardizzare il prodotto permettendo una certa differenziazione dell'offerta, nella Hollywood contemporanea è una ricetta approssimata che si fa espressione di un unico concetto di prodotto. Ciò non semplicemente perché si sono bruciati i confini fra i generi, all'insegna della contaminazione e dell'ibridazione, ma perché all'idea di formula narrativa si è sostituita quella di *concept* produttivo: il film campione d'incassi nella New Hollywood non è il film di genere, ma l'*high concept movie*[12]. E l'*high concept*, a differenza del genere, non si basa su strutture narrative "esterne" al cinema, cioè derivate da archetipi antropologici che migrano di arte in arte[13], ma su schemi aderenti alle regole dei media e agli stili di fruizione che li caratterizzano. Tanto per cominciare, l'*high concept* è pensato per funzionare in ambienti mediali caldi e freddi (dunque al cinema, ma anche in tv, in videocassetta, in rete), da cui l'obbligo di aggirare i vincoli imposti dai diversi ambienti attraverso uno specifico progetto visivo e narrativo, in grado di rendere il film un prodotto "tiepido". Infatti, l'idea di *high concept* viene inizialmente elaborata per codificare la ricetta di successo di un *tv movie*, e solo in seguito si estende ad indicare il prodotto cinematografico di largo consumo, che viene così descritto: estrema semplificazione narrativa, uso della musica come principio di strutturazione del racconto, allusione autocosciente ad altri testi, presenza della star "come ospite di un tv show" piuttosto che come personaggio, e iperbolizzazione del corpo; nell'idea di *high concept* c'è anche un'ipotesi di spettatore «dispensato dalla tradizionale pratica di interpretazione, perché cucito sulla superficie del film»[14]. Le caratteristiche di questo post-genere sembrano dunque derivare prima di tutto da un compromesso fra almeno due media (cinema e televisione), in secondo luogo da una dedifferenziazione fra prodotti di consumo (il *blockbuster* deve essere anche un oggetto da ascoltare, o da sfogliare come un rotocalco di bellezze e pettegolezzi sulle star), in terzo luogo da un progetto per così dire performativo, cioè mirante a regolare degli effetti di ricezione più che a generare armonia formale (ovvero: l'*high concept* non è un canone di perfezione del prodotto di consumo, ma un canone di gradimento dello stesso).

The Purple Rose of Cairo

La prassi dell'*high concept movie* muta insomma il ruolo del genere nell'industria hollywoodiana. Se il *blockbuster* non è cinema di genere, ma concetto intermediale, il film d'autore torna ad essere cinema di genere. Infatti il genere diventa sinonimo di puro cinema – cioè di un cinema poco televisivo, o che rovescia il linguaggio dei media, o che recupera lo splendore del classico – tanto che l'autore non lo abita per piegarlo alla propria individualità, ma per brandirlo a difesa del cinema, della sua essenza e specificità estetica. Ancora una volta Allen lo dichiara in modo estremo, ad esempio lavorando su uno dei generi più datati, come il musical, prima in *Mighty Aphrodite*, con la trovata del coro greco danzante, poi più radicalmente in *Everybody Says I Love You*, in cui dimostra come uno dei generi in sé più vincolanti sia in effetti un'occasione di massima libertà registica, e di cinema puro. Il musical invita infatti in un mondo di pura illusione, cui si può accedere solo dalla sala cinematografica, per non perdere la bellezza dei numeri musicali e delle coreografie; è insomma una formula che non trova posto nei palinsesti televisivi, i cui prodotti impongono stili di fruizione lontanissimi dai suoi. La tv chiede testi elastici che lo spettatore possa manipolare, il musical impone ritmi rigidissimi, pause

forzate, una grande attenzione all'immagine; inoltre la sua struttura teatrale è eccessivamente imperativa nei confronti dello sguardo del telespettatore, abituato ad oziare sull'immagine, e la sua iconografia troppo resistente alla violenta presentificazione della televisione.

L'opera autorizzata

L'ultimo punto di resistenza che la *politique* incontra di fronte all'autore contemporaneo riguarda la fisionomia della sua opera. Parlare di *opera* è senz'altro ingenuo (soprattutto dopo Barthes), ma il concetto di autore chiama in causa il problema della responsabilità artistica del film, oltre a quello dell'unità e della coerenza dei testi che l'autore elabora. Una schematica idea di opera – l'opera come prodotto artistico, e come corpus di testi accomunati da un'unica impronta – può guidare ad alcune conclusioni.

Se intendiamo l'opera come "creazione", come oggetto ideato e costruito, Allen sembra al di sopra di ogni sospetto: da demiurgo assoluto, scrive, sceneggia, gira e interpreta i suoi film. Anzi, fa dell'urgenza espressiva dell'artista una tendenza alla confessione e all'offerta di sé. In questo modo la sua opera dà corpo ad un immaginario del tutto personale, basato su una città e una minoranza, quella ebraica-intellettuale, assurte ad alterità simbolica, in grado di catalizzare tutta l'America e l'Europa non allineate. Come molti autori moderni, inoltre, Allen "crea" all'interno di un gruppo di collaboratori fissi (Santo Loquasto, Juliet Taylor, Susan E. Morse) e di attori simbolo del suo cinema (Mia Farrow e Diane Keaton, ma anche Judy Davis e Alan Alda). Ciò garantisce la forte riconoscibilità dell'opera alleniana, e una certa stabilità del suo universo. Quel che però può costituire un paradosso è che il suo mondo autoriale è anche estremamente accessibile e "consumabile", più che contemplabile, tanto da venire integralmente introdotto nel mondo dello spettatore. Allen è insomma anche un *cult*, un autore fortemente "autorizzato" dal suo pubblico.

Più complicata è invece la questione della coerenza, che dovrebbe garantire l'identificabilità della posizione autoriale, per quanto confinata entro i contorni del testo. I continui frammenti citatori che rompono le fila del testo sono spesso stati letti come forme di dispersione dell'autore, spinte centrifughe che sbriciolano la sua opera[15]. In realtà, la citazione in Allen non è finalizzata al puro ammiccamento, all'entusiasmo fàtico, che narcotizza la posizione dell'autore nel testo, ma assume il ruolo contrario, puntando verso il cuore del film: persino le più pasticciate tra le sue parodie trovano nelle citazioni un principio di unità e densità testuale[16]. La rete di citazioni di *Bananas*, ad esempio, non è solo il sintomo di una postmoderna ansia da prestazione, ma è una catena isotopica che tiene

insieme ed approfondisce una struttura narrativa disarticolata. Senza voler rivalutare una delle opere indubbiamente più rozze della produzione alleniana, vale la pena notare che la precoce satira della tv condotta da *Bananas* scansa il puro *divertissement* proprio impostando, attraverso le citazioni, un confronto fra cinema e tv. Tutti i frammenti filmici che Allen richiama sono evidentemente luoghi deputati all'esibizione del cinema e connessi da una specifica isotopia, quella del *rito*. Rito sacro: la processione, la crocifissione, l'uccisione del Figlio (Buñuel, Bergman, Ejzenštejn), e rito profano: il rituale della cena a due (Richardson). Il cinema come rito viene così confrontato con la televisione come rito: molte sequenze che assegnano alla televisione un ruolo di primo piano sembrano costruite per fare da controcanto alle citazioni filmiche. Infatti il rito funebre cinematografico (Fielding crocifisso) ha il suo parallelo nel rito funebre televisivo (l'assassinio del presidente davanti alla folla, in diretta tv); e ugualmente c'è simmetria fra i due rituali amorosi, l'uno cinematografico (la cena sensuale-cannibalica con la pasionaria), l'altro televisivo (il concitato "incontro di boxe" della prima notte di nozze, ancora in diretta). Il confronto è dunque fra rituali che metteno in scena le rovine della realtà e rituali che tentano di trasfigurarla. E la tv, grande intruso del cinema di Allen, non può uscirne vittoriosa.

L'idea di coerenza riguarda però non solo la singola opera, ma l'intero percorso creativo del regista. E se non è difficile individuare uno sviluppo della sua poetica soprattutto nella direzione di una smitizzazione progressiva di temi, personaggi e figure, ci si intoppa di fronte alle sue scelte formali. A livello superficiale infatti Allen sembra solo un abile alchimista postmoderno, che sigla la barthesiana "morte dell'autore" con una poetica dell'io molteplice, svirilizzando il suo gesto d'artista[17]. In realtà oppone un'idea di *forma del possibile* ad un'idea di *forma necessaria*[18]: se l'autore moderno è qualcuno che riesce a rivelare la realtà attraverso la forma che essa richiede, una forma definita *etica*, Allen preferisce cercare la realtà attraverso la sperimentazione di infinite forme *possibili*, che rinnovano ogni volta lo schema semifisso della sua commedia.

Prendiamo ad esempio la prima produzione Tri-Star: *Husbands and Wives* (1992). Woody dichiara: «Ho sempre pensato che chi fa cinema perde troppo tempo mirando alla bellezza del film, all'armonia e alla precisione. Mi sono detto allora: perché non realizzare un film dove solo il contenuto è importante? Si prende la macchina da presa, si dimentica il dolly, si tiene la macchina a mano e si filma come si può»[19]. Naturalmente, dietro *Husbands and Wives* c'è ben altro. Allen è alle prese con l'ennesimo Autore (in questo caso John Cassavetes), e ancora una volta lo indossa come un vestito. Lo riprende, infatti, secondo criteri già propri delle precedenti operazioni, assumendone sia i codici registici (la ripresa imperfetta cassavetesiana come il bianco accecante di Fellini, o il primo piano berg-

Mia Farrow e Woody Allen in *Husbands and Wives*

maniano), sia i moduli narrativi (storie cassavetesiane di coppie in crisi, anziché bergmaniane di donne depresse, o felliniane di registi in *impasse*). Ma, a differenza degli esperimenti del periodo Orion, *Husbands and Wives* viene giudicato «il film più inventivo e fecondo di Woody Allen», la sua *summa*, o almeno uno dei picchi della sua filmografia[20]. E in effetti, in *Husbands and Wives* c'è qualcosa di risolto, di organico, che può emergere solo dalla sperimentazione del possibile, la quale però "oscura" apparentemente la posizione dell'autore nel testo.

Confrontando l'incipit di *Husbands and Wives* con la terza sequenza di *Faces* (J. Cassavetes, 1968), emergono significativi parallelismi. In *Faces*, un appartamento borghese imprigiona le tensioni di Richard e Maria, coppia sposata di mezz'età. Richard lascia cadere discorsi oziosi e svogliati, e passa nervosamente da una stanza all'altra; Maria lo segue sull'orlo di una crisi, finché i rancori esplodono: Richard se ne va chiedendo il divorzio. In *Husbands and Wives*, Gabe (Allen) e Judy (Farrow) attendono Jack e Sally per un drink; Judy gironzola facendo ordine per gli amici, e Gabe le va dietro commentando una notizia televisiva; ma appena varcata la soglia, Jack e Sally annunciano la loro imminente separazione, mandando in crisi Judy, che si ritira nella sua camera nell'imbarazzo generale. Le due situazioni sono molto simili (per analogie tematiche, spaziali e strutturali: all'accumulo, tensivo e visivo, segue l'espulsione di uno dei personaggi), ma soprattutto si fa sentire uno stesso sguardo, rude e scomposto, che ci getta immediatamente nell'intimità dei personaggi, aderendo alla loro vita all'im-

Drew Barrimore e Tim Roth in *Everybody Says I Love You*

provviso. In entrambe le sequenze c'è l'immediatezza fisica ed emozionale della camera a mano, una fotografia essenziale, che sovrappone fuoco e fuori fuoco, contorni e volumi, dando l'impressione che la superficie del film, oltre alla realtà rappresentata, cada in mille pezzi. Ma, se Cassavetes mira ad annullare il filtro ottico, a toccare una "realtà" *che si fa*, Allen carica l'azione della macchina da presa (con zoom maldestri, recadrages di vario tipo, montaggio senza raccordo), e intercala un registro opposto, che affianca all'immagine rubata la dichiarazione pubblica. Anche Allen cerca la realtà, ma la realtà di un'operazione di regia, la realtà di un gesto d'artista. La spinta imitativa di Allen finisce insomma per essere deviata, corretta: la forma cassavetesiana è l'unica *oggi* veramente inimitabile, ripeterla significherebbe incappare negli abissi della tv verità. Il cortocircuito che si crea è allora sottile: tra Cassavetes, che attraverso la televisione sfiora la realtà[21], e Allen, che cerca la realtà per evitare la televisione, la distanza è invisibile, ma non minima. La sperimentazione del possibile – la furia polistilistica dell'opera alleniana – ci sembra in definitiva trovare una propria paradossale coerenza, proponendosi cioè come l'arma dell'autore contro il nemico occulto, ma onnipresente, del suo cinema: la televisione. E del resto, *la vita non imita l'arte, ma la migliore televisione.*

1. Per una periodizzazione, che distingua gli specifici apporti delle tre generazioni si veda Vito Zagarrio, *Hollywood autoriflessiva*, in Franco La Polla (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino, 1997, p. 34.

2. La critica definisce ormai comunemente questi registi "autori". Si veda il rilancio della categoria in James Naremore, *Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism*, «Film Quarterly», XLIV, 1, autunno 1990, e nel dossier *L'état de l'auteur*, «Hors Cadre», 8, marzo 1990. Dudley Andrew affronta il problema dell'autore contemporaneo – sulla base dell'idea foucaultiana di «funzione autore» – nel saggio *The Unauthorized Author Today*, in Jim Collins, Hilary Radner e Ava Preacher Collins (a cura di), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York/London, 1993, pp. 77-85. La Polla esplicita: «La Nuova Hollywood non è affare di scuola o di movimento [...] siamo, non soltanto in piena autorialità, ma soprattutto davanti a concezioni assolutamente individuali del cinema». Cfr. *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, cit., p. 13.

3. Secondo il presupposto di una necessaria storicizzazione, le categorie teorico-critiche vanno ridefinite in rapporto ai dati contestuali di un segmento storico preciso. Si veda la ricerca sulle origini della categoria operata da Guglielmo Pescatore, *La nascita dell'autore cinematografico*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, 1999, pp. 199-220. Si veda anche l'idea di autore moderno discussa da Giorgio De Vincenti, *Il cinema moderno e la nozione di autore*, «Bianco & Nero», 6, novembre-dicembre 1999, pp. 5-27.

4. Si vedano le monografie di Robert Benayoun, *Woody Allen au-delà du langage*, Herscher, Paris, 1985, e Jean-Philippe Guerland, *Woody Allen*, Rivages, Paris, 1989. Fra i saggi, la bella introduzione di Guido Fink, *Lui è loro. Loro sono lui*, in Woody Allen, *Zelig*, Feltrinelli, Milano, 1990. Tra i contributi più recenti il numero monografico *Omaggio a Woody Allen*, «Garage», 7, Scriptorium-Paravia, Torino, 1996.

5. Tutti i discorsi critici sul cinema cosiddetto postmoderno (ad esempio Laurent Jullier, *L'écran postmoderne*, L'Harmattan, Paris, 1997, oppure Cristina Degli Esposti, *Postmodernism in the Cinema*, Berghahn Books, New York/Oxford, 1998) evitano un problema importante, e cioè l'individuazione dei criteri secondo cui separare il decennio '70 dai successivi anni '80 e '90 nel cinema americano. Per alcuni studiosi infatti gli anni '70 rappresentano una modernità tardiva analoga alle *nouvelles vagues* europee, mentre i successivi decenni si collocano nel postmoderno (sembra pensarla così Jullier, ma anche La Polla che separa nettamente le poetiche dei due periodi); altri studiosi invece individuano una forte continuità nel trentennio: il cinema americano non ha mai avuto una fase veramente moderna, ed è passato dal classico al *postclassico* (secondo l'etichetta usata da Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London/New York, 1997).

6. La letteratura sull'argomento è sterminata. Rimandiamo al classico: Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979 (trad. it. Feltrinelli, Milano, 1981), e alla bella sintesi di Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

7. Siamo costretti ad affrontare il problema in modo schematico, facendo riferimento alle questioni più direttamente affrontate dalle riflessioni sull'autore, tra cui: John Caughie, *Theories of Authorship: a Reader*, Routledge, New York/London, 1981, e i recenti Atti del III Convegno Internazionale di Studi sul Cinema: Anja Franceschetti e Leonardo Quaresima (a cura di), *Prima dell'autore*, Forum, Udine, 1997.

8. Tutti questi aspetti sono interpretati da alcuni studiosi come un perfetto esempio di sistema industriale *postfordista*. Si vedano Yvonne Tasker, *Approaches to the New Hollywood*, in James Curran, David Morley e Valerie Walkerdine (a cura di), *Cultural Studies and Communication*, Arnold, London, 1996, ma soprattutto Thomas Shatz, *The New Hollywood*, in J. Collins, H. Radner e A. Preacher Collins, *Film Theory Goes to the Movies*, cit., pp. 8-36. Per una riflessione completa, che inquadra questi aspetti industriali all'interno del dibattito estetico sul postmoderno, avanzando un'ipotesi finalmente storica sull'argomento, si veda Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano, 2000.

9. Per citare solo le fusioni più famose: nell'89 la Time compra la Warner, dando luogo al colosso Time Warner Inc., nel '93 la Viacom compra la Paramount, e nel '95 la Disney incorpora la ABC.

10. Si veda il *case study* sulla Fine Line condotto da Justin Wyatt, *The Formation of the "Major-Independent": Miramax, New Line and the New Hollywood*, in S. Neale, M. Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, cit., pp. 74-90.

11. Quando si parla di cinema *postmodernista* si assegna al termine una connotazione emi-

nentemente estetico-formale, mentre per *cinema postmoderno* si intende una fase interna alla storia del medium, succeduta a quella moderna. Infine con *cinema della postmodernità* si indica un complesso di film che riflettono una cultura tipica dell'epoca in cui viviamo (appunto l'epoca postmoderna). Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 146, 1984; trad. it. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

12. Per il concetto di *High Concept Movie* si veda: J. Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

13. Rimandiamo all'interpretazione dei generi classici fornita da Stuart Kaminsky (*American Film Genres*, Dayton, Pfaum, 1974; trad. it. *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma, 1994) per il quale essi incarnano archetipi cui l'uomo non ha mai cessato di far riferimento.

14. Cfr. J. Wyatt, *High Concept*, cit. (nostra traduzione).

15. Si veda l'analisi di Allen condotta da Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London/New York, 1989.

16. Recuperiamo l'idea di *forma autoriale* come *densità semantica* contro la *diluizione* del cliché da Giovanni Bottiroli, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.

17. Sull'impossibilità di qualunque gesto di rottura avanguardistica nel contemporaneo (che sarebbe inevitabilmente riassorbito e riciclato dal sistema dei media) si veda: Hal Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townshend, 1983.

18. Per l'opposizione fra necessario e possibile vedi G. Bottiroli, *Teoria dello stile*, cit.

19. Cfr. Stig Björkman, *Entretien avec Woody Allen*, «Cahiers du Cinéma», 462, dicembre 1992, p. 12.

20. Si vedano i dossier dedicati a questo film: Frédéric Strauss, *Le diable en rit encore*, «Cahiers du Cinéma», 462, dicembre 1992, p. 7, ma anche Jean-Pierre Coursodon, *Maris et femmes. Manhattan melodrama*, «Positif», 382, dicembre 1992, pp. 8-12.

21. Adriano Aprà sostiene: «C'è innanzitutto un'influenza tecnica della televisione, che stimola le apparecchiature più leggere, sia per la ripresa che per il suono. Ciò avviene inizialmente in campo documentario, ma presto si estende anche al cinema di fiction. È poi la dimensione domestica del mezzo a interagire con il cinema, che si fa più introspettivo e analitico, più quotidiano e antieroico, in tutti i sensi più soggettivo». Cfr. A. Aprà, *Le nouvelles vagues*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., p. 915. Umberto Eco ipotizza un'influenza più specifica della televisione sul cinema moderno: il diffondersi di una nuova forma del narrare quale è stata la diretta televisiva ha indotto il cinema a costruire racconti "casuali" e aperti, che emulano la specificità del nuovo medium. Cfr. U. Eco, *L'estetica della diretta*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

Jim Jarmusch: l'estetica della sparizione

Gianni Canova

Mimetizzarsi. Nascondersi. Non lasciare tracce di sé. Il codice di comportamento adottato dal protagonista di *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) riassume e sintetizza in modo emblematico la natura "fantasmatica" di quasi tutti i personaggi che popolano, da sempre, il cinema di Jim Jarmusch. Lunatici, bizzarri, silenziosi. Spesso strambi e un po' straniati, quasi sonnambolici nel loro esperire il mondo come in un perenne stato di *transe*. Dai tempi ormai lontani dei suoi esordi (*Permanent Vacation*, 1970), Jarmusch sembra lavorare soprattutto a questo: a un processo di progressiva rarefazione e derealizzazione della configurazione identitaria dei suoi personaggi. Che all'inizio si limitano a vivere ai margini (dell'America, della città, dell'inquadratura), poi – segnatamente negli ultimi due film – diventano a tutti gli effetti dei *morti-viventi*. O, appunto, dei *fantasmi*, dei *rêvenants*. Uno (William Blake in *Dead Man*, 1995) perché è già morto all'inizio del film che racconta la sua avventura. L'altro (il killer protagonista di *Ghost Dog*) perché è come se lo fosse. Perché sta per morire. E perché il film visualizza, appunto, la fenomenologia della sua uscita di scena.

Corpi agonici. Corpi evanescenti, corpi spettrali. Corpi che muoiono solo per rivelarci che erano già morti da sempre e corpi che inscenano il rendez-vous con la propria inevitabile e volontaria scomparsa. Anticipando con lucida lungimiranza quella tendenza alla "fantasmatizzazione" dei personaggi che caratterizza alcune delle zone più sensibili del cinema contemporaneo e che coinvolge film anche molto diversi fra loro come *Last Man Standing* (*Ancora vivo*, 1996) di Walter Hill o *The Brave* (*Il coraggioso*, 1998) di Johnny Depp, *Fearless* (1993) di Peter Weir o *12 Monkeys* (*L'esercito delle 12 scimmie*, 1996) di Terry Gilliam, *Casinò* (1995) di Martin Scorsese o *American Beauty* (1999) di Sam Mendes, Jarmusch fa del suo cinema non solo una sorta di manifesto di quell'*estetica della sparizione* di cui parlava Paul Virilio in un suo saggio di qualche anno fa (*Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris, 1989), ma lo carica anche di precise connotazioni "politiche": la dissimulazione di sé (la propria mimetizzazione) diventa cioè la forma estrema di *sottrazione* a un gioco sociale di cui

Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Tom Waits e John Lurie in *Down by Law*

non si condividono le regole, o l'espressione del rifiuto di continuare a concedersi a un mondo che si sa ormai con certezza di non avere più né la forza né la capacità di cambiare.

Se si ricorda come la prima apparizione di Jarmusch sugli schermi del cinema mostrasse l'attore-regista a bordo di un barcone, intento a disperdere tra le acque dell'Hudson le ceneri del suo "maestro" Nicholas Ray nel finale del film di Wim Wenders *Nick's Movie* (1980), vien da pensare che quell'esordio sia stato al contempo profetico e fatale: come se, a partire da quell'incipit segnato da un'ombra di funerea fedeltà, Jarmusch non avesse fatto altro che amministrare la morte. Filmandola, esorcizzandola, mettendola in scena. E facendone la presenza centrale di un cinema che sembra sempre sul punto di disperdersi nel vuoto.

Se gli sguardi uccidessero, io sarei già morto.
(*Down by Law*, 1986)

Ghost Dog è un uomo solitario e randagio. Vive sul tetto di un palazzo abbandonato, in una baracca spoglia e disadorna, e si circonda di piccioni per comunicare con i suoi "committenti" nel mondo esterno. Non ha amici, Ghost Dog. Vive nascosto, quasi clandestino. Quando gli commissionano un "lavoro", si mimetizza il più possibile, si infila un giubbotto con cappuccio (nero come la sua pelle), impugna la sua valigetta 24 ore ed esce silenzioso e quasi impercettibile nelle strade deserte della città di

notte. Non è un uomo, è un'ombra. Una presenza discreta, poco più che uno spettro. Dal codice degli antichi samurai, che legge religiosamente assorto nella prima sequenza del film, ha imparato che bisogna essere "fedeli servitori" del proprio signore. Ghost Dog applica la regola alla lettera: esegue gli ordini e non viene mai meno al codice dell'assoluta fedeltà. Purtroppo il mondo intorno a lui sta cambiando, e anche i gangster non sono più quelli di una volta. Perciò, quando una famiglia mafiosa che lo utilizza saltuariamente per le sue imprese arriva a mettere a rischio la sua identità e la sua incolumità, Ghost Dog reagisce applicando – appunto – le regole di condotta degli antichi samurai. Che sono regole feroci, anche se ispirate a un precisa filosofia: «È bene che il samurai, anche quando è sul punto di essere decapitato, conservi la determinazione di compiere un'ulteriore azione. Senza incertezze». Ghost Dog lo fa, e compie la sua ultima azione: la rappresentazione della sua uscita di scena.

Più che la storia, in un film come *Ghost Dog* conta l'atmosfera: la capacità di creare un mondo e di renderlo coerente. A questo mondo, fatto di minoranze e di emarginazioni, di destini segnati e di regole spietate, Jarmusch si accosta con un approccio che sembra quello di un musicista jazz: si muove improvvisando, infila note accelerate, si sospende su un assolo, torna indietro e ricomincia da capo. Tasselli. Frammenti. Barlumi di visioni. Variazioni sul tema. Aiutato dalla musica "black" della colonna sonora firmata da RZA, con il suo impasto di rap, reggae e hip hop sapientemente miscelati in una struttura melodica intrisa di vibrazioni soul e di malinconie urbane, Jarmusch costruisce il film come una sorta di partitura visiva che ha l'andamento ipnotico di un sogno e il ritmo onirico di una visione. O l'inconsistente evanescenza di quel fumo di sigaretta che lo stesso Jarmusch ha descritto in uno dei più bei dialoghi di *Blue in the Face* (1995) di Wayne Wang e Paul Auster. Cinema volatile, cinema evaporato: non è un caso, allora, che da *Down by Law* (*Daunbailò*) a *Dead Man* uno degli "scambi simbolici" più praticati dai personaggi dei suoi film consista proprio nel chiedere o nell'offrire tabacco, sigari o sigarette. Come se lo "scambio di fumo" fosse il *potlach* di Jarmusch. Come se il suo cinema non fosse che il tentativo di trasformare la "pesantezza" referenziale della materia (della "realtà", o di una semplice sigaretta) nella visione eterea di una spirale di fumo.

La forma è il vuoto e il vuoto è la forma.
(*Ghost Dog*, 1999)

«Quando muori non puoi dormire più: il che significa niente più sogni», proclamava trasognato uno dei personaggi di *Mystery Train* (1989). Ghost Dog gli fa eco con un aforisma analogo, anche se di segno rovesciato: «È un'utile prospettiva – proclama leggendo una delle regole del

codice del samurai – vedere il mondo alla stregua di un sogno. Quando ci si sveglia dopo aver fatto un incubo si può dire di aver solo sognato». Tutto il film è scandito dall'apparizione di aforismi come questo. Sono precetti, consigli, indicazioni di comportamento. Di tanto in tanto il flusso di immagini si interrompe e sullo schermo nero appare in sovrimpressione un passo del codice del samurai, letto dalla voce fuori campo del protagonista. Ogni regola anticipa l'azione, la motiva, la spiega. A volte la commenta a posteriori, altre volte ne svela un dettaglio secondario o un risvolto impensato. Come una parabola, *Ghost Dog* illustra un comportamento esemplare. Ma non lo fa in modo lineare. Piuttosto sbanda, arretra e devia, assumendo su di sé quella dispersività paratattica e oscillatoria che è tipica di tutto il cinema di Jarmusch. Con tutti i suoi stilemi e i suoi specifici modi di rappresentazione: camera car laterali su sfondi urbani fatiscenti (*Stranger than Paradise*, 1984; *Mystery Train*) o su paesaggi naturali ridotti alla dimensione di una *wilderness* degradata (*Down by Law*, *Dead Man*). Attese, surplace e *flâneries* visive. Tempi morti, soprattutto: buchi nella conversazione (*Stranger than Paradise*) e conversazioni con i morti (l'episodio con Benigni e Bonacelli in *Night on Earth/Taxisti di notte*, 1992). Vivi che spariscono (*Down by Law*: «Tu per me non esisti!», dice il personaggio di John Lurie; e Tom Waits replica: «Neanche tu esisti...») e fantasmi che ritornano (Elvis in *Mystery Train*). *Ghost Dog* si fa carico di questa "eredità". La ricicla e la sviluppa. Non "riassume" una poetica, piuttosto la reinveste. Presentandosi, da questo punto di vista, come il discendente diretto (come la reincarnazione?) di *Dead Man*, con cui condivide prima di tutto l'ambizione di trasformare la "frontiera" di un genere (là il western, qui il noir) in un paesaggio astratto e stilizzato, dove i conflitti diegetici non sono che i fantasmi percepibili di scissioni interiori. Perché *Ghost Dog* narra prima di tutto questo: il dolore e la sofferenza di un uomo che sta cercando di imparare il distacco dalle passioni nella consapevolezza che per raggiungere questo obiettivo è necessario vivere in assoluta solitudine, al di fuori della società ma anche estraneo alle regole di qualsiasi tribù. Simile, pure in questo, a William Blake di *Dead Man*, che si fa aiutare nel suo percorso di "appressamento alla morte" solo dal nativo americano che porta il nome omerico di Nessuno. Anche Ghost Dog ha un unico "aiutante" nel suo "apprendistato": è il gelataio haitiano con cui talvolta il samurai nero si ferma a giocare a scacchi o a ragionare di libri. I due parlano lingue diverse e non si capiscono, eppure pensano le stesse cose, e le ripetono ognuno nel proprio idioma senza sapere che anche l'altro ha appena detto (o sta per dire) esattamente il medesimo concetto. Paradossi della comunicazione, ironie dell'incomunicabilità. Il mondo di Jarmusch è come una Babele impazzita: un caos di idiomi e di linguaggi, di codici e di cifrari segreti. Quasi un mondo prima del diluvio: non a caso, in *Ghost Dog*, c'è un personaggio

che sta costruendo una sorta di Arca sul tetto di un palazzo. Forse è la barca su cui il protagonista di *Dead Man* ha già intrapreso (o sta per intraprendere) il suo ultimo viaggio nel vuoto. Forse, quell'anonimo personaggio è la reincarnazione di Nessuno.

Incredibile. Ogni posto sembrava uguale agli altri.
(*Stranger than Paradise*, 1984)
In ogni nuova città c'era la stessa gente di quella precedente.
(*Dead Man*, 1995)

I luoghi del cinema di Jarmusch si assomigliano un po' tutti. Si rispecchiano, si riecheggiano. Cleveland sembra Budapest (*Stranger than Paradise*). Memphis assomiglia a Yokohama (*Mystery Train*). La baracca in cui si rifugiano gli evasi di *Down by Law* è identica alla cella da cui sono appena fuggiti. Le città di *Night on Earth* sembrano perdere le loro identità e sovrapporsi l'una all'altra come in un'unica e ininterrotta dissolvenza incrociata. Il fatto è che per Jarmusch anche i luoghi non possono che condividere il destino dei personaggi: per mantenere la propria identità, devono in qualche modo rinunciarvi. Devono mimetizzarsi. Devono cercare di sopravvivere in una forma che li renda simili agli altri spazi e agli altri luoghi. Così la Florida del terzo episodio di *Stranger than Paradise* sembra non essere molto diversa – quanto alla luce, alle archi-

Johnny Depp in *Dead Man*

tetture, alla configurazione delle strade e dei motel – dai due luoghi (New York e Cleveland) in cui sono ambientati gli episodi precedenti. Così, ancora, certi paesaggi di *Down by Law* anticipano e prefigurano quelli di *Dead Man*. In un universo diegetico in cui si scopre che Elvis, Madonna e la Statua della Libertà hanno tutti la stessa faccia (*Mystery Train*), l'*indistinzione* topologica e l'*appiattimento* ambientale diventano indizi strategici o sintomi privilegiati di una precisa scelta estetica: quella che porta Jarmusch a far sì che anche i suoi film si assomiglino e si riflettano l'uno nell'altro, attraverso una fitta rete di rime interne e di analogie visive, di risonanze acustiche e di ripetizioni dislocate. Forse si può leggere questa scelta come risposta polemica al fallimento di un "sogno americano" che perennemente nega l'integrazione che promette. O come volontà di costruire nella rappresentazione finzionale un'alternativa – plurale ma integrata – a una scena sociale che esorcizza la disintegrazione su cui si fonda e la rimuove attraverso violente pratiche di discriminazione. È il segno intimamente *politico* del cinema di Jarmusch: il suo fornire un'alternativa, non sul piano ideologico bensì su quello concreto dei modi di rappresentazione, all'immagine che l'America e Hollywood amano dare di sé.

Eppure, in questo scenario dominato dall'appiattimento identitario, *Ghost Dog* introduce un'innovazione. Lo fa sia sul piano topologico che su quello diegetico. Ghost Dog è il primo personaggio di Jarmusch che vive "a un altro livello". Che abita in alto, in cima a un grattacielo, più vicino alle nuvole e agli uccelli che al mondo comune degli uomini. Non solo: è anche il primo personaggio che cerca una discendenza e incarna una sequenzialità. *Revenant* di *Dead Man*, cerca a sua volta un erede a cui trasmettere le cose che ha imparato. William Blake in *Dead Man* non lo faceva: non imparava nulla, non trasmetteva nulla. La sua erranza non aveva un valore iniziatico, era semplicemente un rituale agonico. Ghost Dog invece è il primo personaggio di Jarmusch che tematizza la propria volontà di esistere anche nella dimensione diacronica, come per sfuggire al disagio denunciato da Tom Waits in *Down by Law* quando afferma che «non si può vivere sempre nel presente». Con Ghost Dog, il tempo fa irruzione nel cinema di Jarmusch. E produce una linea di sviluppo diacronico che si interseca con l'ossessiva sincronia del suo cinema precedente.

Come mai il paesaggio si sta muovendo mentre la barca è ferma? (Dead Man)

«Da ogni generazione bisogna trarre il meglio», recita il codice del samurai. E Ghost Dog, da allievo diligente, applica la regola: si preoccupa di trovare la propria "discendenza" nella generazione successiva e la individua nella bambina di colore con la cartella rossa che incontra un gior-

Forest Whitaker in *Ghost Dog*

no sulla panchina di un parco. A lei, che legge libri e divora l'edizione di *Rashomon* che lui le ha prestato, Ghost Dog propone il passaggio di consegne. A lei affida il suo libro del samurai per farne, in futuro, la sua erede. Perché l'atto dell'abbandono è il momento più importante nella vita di un uomo: il modo in cui si esce di scena, lo stile con cui si passa la mano. Se i protagonisti di *Down by Law* uscivano di scena dividendosi davanti a un bivio, se quelli di *Mystery Train* si congedavano riprendendo il viaggio (chi in treno, chi in aereo, chi a bordo di un furgone scassato) e se William Blake scivolava via sulla sua barca nell'immensità di un campo lungo dall'orizzonte infinito, Ghost Dog – che si è consacrato alle arti marziali ed è diventato quello che è per ricambiare l'atto generoso di un gangster italiano che l'aveva salvato da un pestaggio quando era ancora un ragazzino – esce di scena facendosi uccidere, secondo la regola, dal "signore" a cui deve rispetto e fedeltà assoluta, in una sequenza che evoca l'archetipo del "duello fatale" tipico di tanto cinema americano, da *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*, 1952) di Zinnemann in poi.

Il fatto è che in *Ghost Dog*, ancora più che in *Dead Man*, Jarmusch rivisita il passato. Non le mitologie portatili della *pop culture* di massa ironicamente celebrata in *Mystery Train*, ma l'insieme di linguaggi e di codici – a cominciare da quello filmico – in cui l'America ha depositato e nascosto la propria identità. Se *Dead Man* svelava il rimosso del western (l'etica del capitalismo selvaggio e il genocidio dei nativi americani),

Forest Whitaker e Camille Winbush in *Ghost Dog*

Ghost Dog spreme l'anima del noir e la sottopone a un processo di rilettura che è al contempo un gesto di rarefazione e di ibridazione.

La barca di Jarmusch (il suo sguardo, il suo stile, il suo punto di vista) sembra ferma, ma il paesaggio circostante si sta muovendo: non più la monotonia antropologica di un mondo abitato solo da sbandati randagi con la vocazione da *dropout*, ma la ricchezza problematica di un universo diegetico molto più mosso e articolato. I personaggi di *Ghost Dog*, non a caso, sono assimilati agli uccelli che popolano quasi ogni scena del film (comprese quelle a cartoni animati): divisi in razze e tribù, appartengono alla stessa specie, ma non si assomigliano. Anche fra gli umani vi sono i falchi predatori e i piccioni viaggiatori, i picchi con la cresta rossa e i cardellini o i passerotti indifesi. Mondo confuso, mondo complesso. Mondo antico, filtrato dallo sguardo strabico di Ghost Dog, che assorbe nei propri occhi tutto il male del mondo e lo filtra e lo depura grazie alla propria disciplina interiore. Più che un killer, il personaggio interpretato da Forest Whitaker è un angelo sterminatore. Un dispensatore di saggezza e di giustizia. Un riparatore di torti e una metafora morale. Quando, poco prima del finale, incontra per strada due cacciatori che stanno trafficando attorno al cadavere di un orso a cui hanno appena sparato, Ghost Dog non ha paura, in questo caso, di rendersi visibile e di esprimere la sua protesta. Sceso dall'auto, si rivolge ai due cacciatori dicendo: «Il motivo per cui gli sparate è che ne rimangono pochi?». I due non gli danno

retta. E Ghost Dog rincara la dose: «Sapete che nelle antiche culture gli orsi erano considerati come gli uomini?». Spazientito e irritato, uno dei due cacciatori risponde: «La nostra non è un'antica cultura!». «A volte sì...», commenta icastico Ghost Dog, mentre fa fuoco sul malcapitato.

Jarmusch, beninteso, non difende un'America in via di estinzione. Non ha nessuna nostalgia per le "radici" o per la "tradizione". Quel che gli interessa, caso mai, è rievocare il cinema che ha cantato – spesso in modo mistificante – quel passato e quelle radici. E lo fa con una sapienza linguistica che mescola la lezione di certo "noir europeo" (*Le samouraï/Frank Costello faccia d'angelo* di Jean-Pierre Melville, 1967) con il relativismo filosofico del miglior cinema orientale (*Rashomon* di Akira Kurosawa, 1950; ma anche *Koroshi no rakuin/La farfalla sul mirino* di Seijun Suzuki, 1967) e con il taglio ellittico e sospeso di certo cinema sperimentale americano (*Point Blank/Senza un attimo di tregua* di John Boorman, 1967).

Come il personaggio che gli dà il nome, anche l'ultimo film di Jarmusch è una creatura solitaria: una specie di fantasma, visivo e visionario, ascetico e stralunato, che si muove con una grazia leggera e impercettibile nel paesaggio babelico del cinema contemporaneo, imprimendosi nella memoria dello spettatore proprio per la sua orgogliosa, rarefatta e dichiarata alterità. Il citato precetto del codice del samurai («La forma è il vuoto e il vuoto è la forma») sembra diventare così, per l'ultimo Jarmusch, un vero e proprio programma estetico. O una riflessione ontologica sulla sostanza del cinema. Quasi riecheggiando, di nuovo, le parole di Virilio: «D'altronde, la pellicola è realmente trasparente e la star è solo uno *spettro* di assorbimento offerto allo sguardo dello spettatore, un *fantasma da intervistare*».

Strade perdute e ritrovate?
La struttura narrativa in *Lost Highway* e *The Straight Story*

Riccardo Caccia

L'opera cinematografica di David Lynch è stata prevalentemente analizzata sulla base di elementi e caratteristiche che in modo prepotente emergono dal testo filmico: dall'ossessione teratologica alla costante rappresentazione dell'"altro da sé", dall'utilizzo "aberrante" dei codici linguistici e di genere all'insistenza sull'aspetto scopico che caratterizzerebbe il suo cinema. Minore rilievo, invece, si è dato a un versante che pure pare degno di analisi, in particolar modo alla luce del suo penultimo lungometraggio *Lost Highway* (*Strade perdute*, 1996), ma indubbiamente già riscontrabile nelle sue opere precedenti[1]: la decostruzione (per impiegare un termine che pure già risulta "datato") della struttura narrativa e la sua riorganizzazione in forme e modi, se non assolutamente "nuovi", quanto meno inusuali[2]. Se ciò appare evidente per un film come *Lost Highway*, l'ultima opera di Lynch, *The Straight Story* (*Una storia vera*, 1999), esibisce invece una struttura narrativa molto più lineare, quando non classica; eppure anche questo film richiede allo spettatore un "lavoro" non sempre semplice. Scopo del presente saggio è appunto dimostrare, per mezzo di un'analisi comparata dei due film, che la più recente opera di Lynch non può essere semplicemente etichettata come un tanto atteso (da molti) "ritorno alla ragione", tematico e formale, dopo l'irritazione suscitata soprattutto dalle opere immediatamente precedenti del regista[3].

I titoli di testa di *Lost Highway* ci mostrano, con un camera car, la linea gialla discontinua della mezzeria di una strada, illuminata dalla luce dei fari di un'auto che corre a gran velocità, mentre la colonna sonora è costituita da una canzone di David Bowie, *I'm Deranged*[4], caratterizzata da un ritmo veloce e sincopato. Una dissolvenza in nero ci introduce al primo piano del sassofonista Fred Madison che fuma nel soggiorno di casa, il volto illuminato da un'irreale luce diffusa e rossastra emanata dalla brace della sigaretta. L'uomo è scosso dal suono insistente del citofono; alzatosi per rispondere, sente una voce che recita il messaggio «Dick Laurent è morto». La macchina da presa, muovendosi negli stretti corridoi dell'appartamento, segue gli spostamenti dell'uomo fino a quando questi si affaccia alla finestra, per scoprire

che la strada sulla quale dà l'ingresso è completamente deserta. I movimenti di macchina all'interno dell'appartamento di Fred, spesso quasi completamente avvolto nell'oscurità, sono tra gli strumenti principali (assieme all'utilizzo, consueto in Lynch, del sonoro in termini antinaturalistici e suggestivi) impiegati dal regista per convogliare un senso di inquietudine e di attesa. I primissimi minuti di *Lost Highway* sono quasi perfettamente speculari agli ultimi istanti del film: qui vediamo, questa volta dall'esterno, la casa del musicista e Fred che comunica il messaggio a se stesso tramite il citofono; «il destinatario di un messaggio ritorna, alla fine, come il suo mittente»[5]. Quindi, Fred si allontana in auto e, mentre scorrono i titoli di coda, sullo

Robert Blake in *Lost Highway*

schermo vediamo le stesse immagini dei titoli di testa: la striscia d'asfalto sotto le luci dei fari dell'automobile, con l'ipnotico succedersi dei segmenti gialli della mezzeria.

L'apparente circolarità[6] del racconto, che si potrebbe evincere da queste brevissime descrizioni dell'incipit e del finale di *Lost Highway*, rivelerà piuttosto, come vedremo più avanti, una struttura che rimanda a una figura geometrica più complessa del semplice cerchio, quel nastro di Möbius al quale fa riferimento lo stesso Lynch in un'intervista[7]. Ma è interessante, per il momento, soffermarsi sull'incongrua assoluta identità tra mittente e destinatario del messaggio mortifero. Fred Madison, colui che riceve il messaggio della scomparsa di tale Dick Laurent, è anche la persona che effettivamente uccide Laurent per poi rendere noto a se stesso l'accaduto. Eppure l'uomo non si trova semplicemente di fronte a un proprio "doppio", nell'accezione data al termine da Rank[8]; Fred Madison è passato attraverso

uno stadio che lo ha portato a "essere" un'altra persona, il meccanico Pete Dayton, per poi tornare a "essere" nuovamente se stesso. Pete Dayton, dunque, non è per Fred Madison «un "doppio" sorto dal nulla, una sua ombra o un suo riflesso improvvisamente liberatosi, come accade spesso nella tradizione letteraria e cinematografica fantastica»[9], ma è un individuo con la propria storia personale. L'immagine di Fred Madison che citofona a se stesso chiude in modo paradossale un cortocircuito che si era dissaldato nel corso del racconto, a causa dello scivolamento l'una sull'altra delle vicende dei due personaggi.

The Straight Story prende l'avvio con la sequenza dei titoli di testa che mostra riprese prevalentemente aeree di una zona rurale degli Stati Uniti, alternando inquadrature di immensi campi di grano attraversati da gigantesche mietitrici meccaniche e lunghe strisce di asfalto che disegnano geometrie ortogonali: sono i due elementi, la strada e i campi, che accompagneranno costantemente il viaggio del vecchio Alvin Straight a bordo della sua motofalciatrice. La colonna sonora, composta dal fido Angelo Badalamenti, ci porta le note di un tema orchestrale facilmente riconducibile alle caratteristiche compositive del musicista, che collabora con Lynch sin dai tempi di *Blue Velvet* (*Velluto blu*, 1986).

La sequenza immediatamente successiva ai titoli comincia con l'inquadratura del giardino di due abitazioni confinanti: la macchina da presa segue i movimenti di una grassa donna distesa sulla sdraio davanti a casa. Il movimento lento della mdp, e il suo avvicinarsi a quella che scopriremo essere la casa del vecchio Straight, inducono nello spettatore, come già nell'avvio di *Lost Highway*, una sensazione di attesa. E in effetti, un rumore preoccupante, proveniente dall'interno, indica che qualcosa di grave è accaduto. In realtà, come scopriremo presto grazie all'arrivo di un amico di Straight, assieme al quale entriamo nell'abitazione, l'uomo è soltanto caduto sul pavimento della sua cucina, senza gravi conseguenze, ma è impossibilitato a rialzarsi. L'evento, preparato in modo da creare una tensione emotiva nello spettatore, è invece di ben poca portata rispetto alle attese veicolate dalle immagini e dai suoni.

Se la sequenza dei titoli di testa ci offre la prospettiva aerea della terra (nel senso di pianeta, ma anche di terreno, coltura), i titoli di coda scorrono su un cielo nero stellato, già apparso in altri momenti nel film[10]. Prima di questa soglia testuale, abbiamo assistito alla ricongiunzione tra Alvin e il fratello malato: un incontro parco di dialogo e quasi "in sospensione", un momento d'attesa non soddisfatta, una parentesi mai chiusa che si prolunga nell'immagine del cielo amplificando la sensazione di "provvisorietà" della chiusura narrativa. Mentre in *Lost Highway* abbiamo un ripiegarsi su di sé della narrazione, nell'ultima opera di Lynch assistiamo invece a un movimento che, se nei titoli di testa va dal cielo alla terra, nel finale rove-

scia direzione e prospettiva, partendo dalla terra per dirigersi verso il cielo senza però nessun intento simbolico. Movimento fisico, ma anche narrativo, che non riporta al punto d'inizio – non sappiamo nulla del ritorno a casa di Alvin Straight – eppure salda anche in questo caso un cortocircuito tra cielo e terra, tra spazio aereo e spazio tellurico.

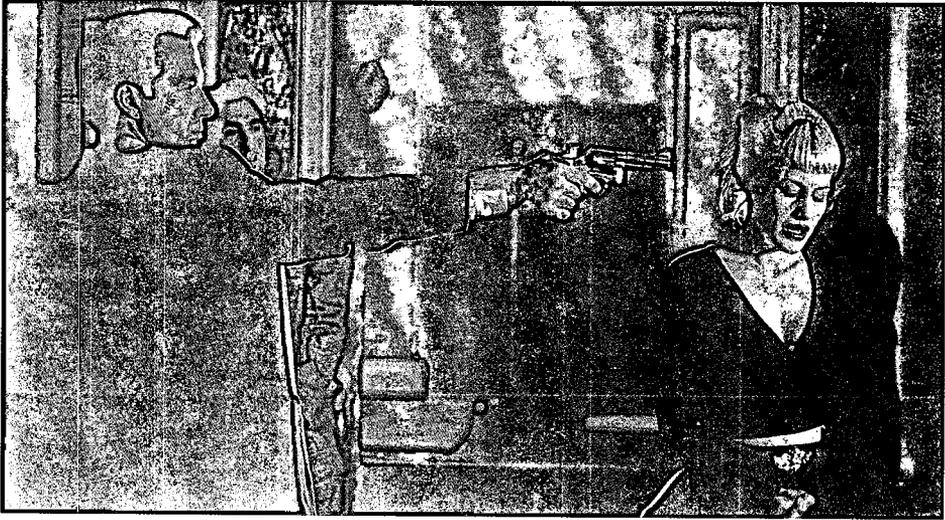
Ma andiamo ora, dopo esserci soffermati sugli inizi e sui finali dei due film, ad analizzare più in dettaglio la loro struttura narrativa. Abbiamo detto come prenda le mosse il racconto di *Lost Highway*; soffermiamoci adesso sul suo prosieguo. Innanzitutto, è opportuno individuare all'interno dell'opera quattro grandi blocchi narrativi[11] così distinguibili:

I – Il sassofonista Fred Madison, che vive con la bruna moglie Renee[12] della quale è geloso, riceve al citofono la misteriosa comunicazione di cui abbiamo detto, nonché una serie di videocassette che riprendono l'interno dell'appartamento e i coniugi che dormono. A una festa, Fred conosce l'inquietante Mystery Man[13] che gli dimostra di essere al contempo in quel luogo e a casa del sassofonista.

II – Nell'ultima videocassetta, Fred vede se stesso accanto al letto e il corpo orrendamente smembrato di Renee. Accusato di omicidio, condannato a morte e rinchiuso in una cella d'isolamento nel braccio della morte, Fred soffre di dolorose emicranie, fino a che non si trasforma in un altro uomo che la polizia identifica in Pete Dayton. Costui, non avendo motivi per essere incarcerato, deve essere rilasciato.

III – Pete Dayton torna a casa dai genitori. Questi parlano di quanto gli è successo "quella notte", senza che il giovane sappia a cosa si riferiscano. Pete riprende il suo lavoro di meccanico. Il giovane inizia una relazione con Alice, copia perfetta, se non per i capelli biondo platino, di Renee, e compagna del malavitoso Eddy. Una sera, Pete riceve una minacciosa telefonata d'avvertimento da Eddy e dal Mystery Man.

IV – I due amanti decidono di fuggire, dopo aver rapinato e ucciso involontariamente un uomo coinvolto in un giro di film pornografici al quale Alice non è estranea. Giunti presso una baracca nel deserto, i due fanno l'amore. Alice si allontana e l'uomo si trasforma nuovamente in Fred Madison. Giunto al Lost Highway Motel, Fred rapisce Eddy, alias Dick Laurent, che ha appena avuto un rapporto con Renee e, giunto presso la baracca nel deserto, uccide l'uomo grazie anche all'intervento del Mystery Man. In fuga, Fred si avvicina al citofono di casa sua per portare il messaggio della morte di Dick Laurent. Inseguito dalla polizia, Fred sembra trasformarsi un'altra volta.

Questa suddivisione in blocchi narrativi è d'aiuto anche per riassumere la *fabula* del film, passo necessario per comprendere appieno il lavoro compiuto da Lynch – e dal co-sceneggiatore, il romanziere *neo-noir* Barry Gifford – nel (de)strutturare il racconto.

Patricia Arquette in *Lost Highway*

Il blocco I ci introduce all'evento che dà l'avvio alla narrazione – «Dick Laurent è morto» – nonché ai personaggi del tormentato sassofonista di free-jazz e dell'ambigua consorte. L'intero blocco, della durata di circa quaranta minuti, è caratterizzato da una forte continuità spaziale: l'azione, fatta eccezione per la breve sequenza che ha luogo al Luna Lounge, il locale in cui suona Fred, e per quella che si svolge alla festa in casa del viscido pornografo Andy, si sviluppa esclusivamente all'interno e sulla soglia dell'abitazione dei coniugi Madison. Dell'interno della casa, vediamo solo due luoghi: il soggiorno, dal quale si diparte un corridoio senza fine che sembra svanire nel buio, e la stanza da letto. Sovente avvolti nell'oscurità, i due locali paiono quasi privi di angoli e spigoli, racchiudendo i due personaggi uno spazio che appare al tempo stesso chiuso come un utero[14] e aperto su una quarta dimensione[15]. Fred e Renee scompaiono nell'oscurità dei corridoi o appaiono dal loro buio totale; a volte sembrano addirittura oltrepassare le pareti o emergerne. La macchina da presa si muove con lentezza sinuosa per seguire i personaggi, ma anche in loro assenza, come nella sequenza in cui Fred telefona a casa dal Luna Lounge per assicurarsi che Renee sia effettivamente lì: il trillo insistente del telefono fa da colonna sonora che accompagna gli spostamenti della steadicam nel soggiorno vuoto e immerso nel buio.

Questa descrizione della rappresentazione dello spazio (che potrebbe apparire poco pertinente con un'analisi della narrazione) pare opportuna in quanto l'abitazione dei Madison non è semplicemente un *luogo* ma anche una *entità*, che ha un ruolo importante nella determinazione degli eventi. Innanzitutto la casa, microcosmo ambiguo e irreale, è collocata in uno spazio altrettanto improbabile: le poche scene in esterni mostrano una strada

sempre totalmente deserta; non si odono rumori provenienti da fuori, se non l'abbaiare di un cane e dei sordi rimbombi a bassissima frequenza che paiono provenire dalle viscere stesse della terra. La casa, che pure ha l'aspetto di un bunker, con le finestre che ricordano le feritoie di un fortino, è uno spazio costantemente *violato*, come mostrano le videocassette che vengono trovate ogni mattina davanti alla porta e che Fred e Renee guardano assieme: in bianco e nero, con la sgranatura di una ripresa video di scarsa qualità, queste partono dall'esterno (nel caso della prima videocassetta le cui immagini si fermano sull'ingresso) per spingersi all'interno (il secondo video riprende i due, addormentati) e, infine, diventano non soltanto testimoni, ma in qualche modo agenti (l'ultima videocassetta, questa volta visionata dal solo Fred, ci mostra l'uomo accanto al cadavere mutilato della moglie: ma è veramente lui l'assassino? Non potrebbe essere forse l'autore delle riprese? E ancora, domanda più inquietante, l'assassinio di Renee è veramente accaduto?).

Il *primo scarto*[16] *narrativo* che procura una svolta al racconto avviene comunque prima della scoperta dell'assassinio di Renee. Questa scoperta produce una ellissi che fa terminare l'urlo di disperazione di Fred, iniziato nel suo appartamento, nell'ufficio di polizia dove un agente assesta un pugno sul volto del musicista. Ma il vero punto di svolta è costituito dall'incontro di Fred con il Mystery Man. Costui, chiamando se stesso con un telefono portatile dalla festa di Andy all'abitazione di Fred, dimostra all'incredulo interlocutore di essere al contempo in quel luogo e in un altro. A questo punto la dimensione di sospensione nella quale il racconto aveva indugiato, viene incrinata. Il blocco I si distacca infatti fortemente dai successivi sia per la strutturazione del discorso che per altri aspetti. In primo luogo, questi primi quaranta minuti sono contraddistinti dall'utilizzo reiterato, quasi ossessivo, di un segno di interpunzione, quale la dissolvenza in nero, che contribuisce, appunto, a costruire quella dimensione di "attesa" di cui abbiamo detto e alimenta un clima di rarefazione. La scansione degli eventi narrativi (che pure non sono pochi) risulta, grazie a tali dissolvenze, lenta, ieratica. A ciò partecipa anche la recitazione dei due attori principali, i cui dialoghi minimali sono detti con voce sussurrata e quasi atona e con un distacco e una freddezza che richiamano quelli dei "modelli" bressoniani[17].

Il blocco II comincia con il ritrovamento della terza videocassetta, quella che contiene le immagini dell'orrenda fine di Renee, mentre il seguito si svolge interamente nel carcere in cui viene rinchiuso Fred. Questa sezione, dalla durata piuttosto limitata, ha soprattutto valenza di collegamento tra le vicende di Fred Madison e quelle del suo "sostituto"[18], Pete Dayton; e condensa nel breve volgere di alcuni minuti[19] una serie di eventi importanti: la condanna a morte del musicista uxoricida; i continui e persistenti dolori alla testa dell'uomo; la "trasformazione" di Fred in Pete; la sco-

perta della nuova identità del condannato da parte delle autorità carcerarie; l'arrivo dei genitori di Pete giunti a riportare il figlio a casa. Al contrario del primo blocco nel quale, come abbiamo sottolineato, la scansione degli eventi risulta quasi rarefatta, in questo caso ci troviamo di fronte a una sorta di "accelerazione" degli eventi narrativi, sebbene il ritmo della sezione rimanga piuttosto lento, per il ricorso, anche in questa parte, alle dissolvenze (in nero, ma pure incrociate).

Oltre agli accadimenti brevemente elencati, questo blocco si contraddistingue anche per la presenza di "visioni" che precedono la trasformazione di Fred: l'immagine rovesciata[20] e rallentata dall'esplosione (che diventa quindi una sorta di implosione) del capanno in mezzo al deserto, riproposta nel finale, e l'apparizione, sulla soglia del capanno, del Mystery Man, con il suo sorriso beffardo; il camera car che scorre sulla linea di mezzeria gialla illuminata dai fari, come nei titoli di testa, e a un certo punto si arresta sul ciglio della strada per inquadrare Pete Dayton, a noi spettatori finora sconosciuto. Quest'ultimo ci viene mostrato successivamente in sovrapposizione all'inquadratura di quelli che scopriremo essere i suoi genitori e la sua fidanzata, in preda alla disperazione.

La trasformazione di Fred, nella cella d'isolamento, è resa con un parco uso degli effetti speciali (cercando quindi di annullare la valenza soprannaturale dell'evento), che si limitano quasi esclusivamente all'impiego dell'accelerazione. È questo, ovviamente, il momento in cui si verifica il *secondo scarto narrativo*, che chiude la seconda sezione in cui abbiamo suddiviso il film e ci introduce al capitolo successivo.

Il blocco III, che ha una durata all'incirca di quarantacinque minuti, comincia con il ritorno a casa di Pete Dayton[21]. Il ragazzo torna al suo lavoro di meccanico ed è qui che incontriamo per la prima volta Mr. Eddy, il malavitoso che si fida ciecamente dell'"orecchio" di Pete per scoprire i piccoli difetti del motore della Mercedes. Ora, l'importanza delle capacità uditive di Pete non può non rammentarci che Fred è un musicista, per il quale l'orecchio musicale è di importanza fondamentale: questo è uno dei primi elementi di "vicinanza" tra i due personaggi. Il secondo è palesemente la presenza del personaggio femminile. La compagna di Mr. Eddy, Alice Wakefield, è vista per la prima volta da Pete con modalità che rispondono a una vera e propria "apparizione": la donna, bionda e sensuale, scende dall'auto che Eddy deve lasciare in officina mentre la colonna sonora propone, enfaticamente, un brano di Lou Reed dal titolo significativo, *This Magic Moment*. Tutta la scena, con Alice che si allontana assieme a Eddy per salire su un'altra vettura, ma che si volta continuamente incrociando lo sguardo con quello di Pete, è giocata sull'uso del *ralenti*: un rallentamento significativo e quasi "eccessivo", che provoca ovviamente una dilatazione temporale, ma serve al tempo stesso per in-

tensificare il carattere di "apparizione" della donna. Che, oltretutto, è la copia perfetta di Renee, con la sola differenza che invece della chioma bruna ha i capelli color biondo platino. La pericolosa relazione che Pete inizia con la donna del boss sembra di segno differente rispetto a quella tra Fred e la moglie: laddove il sesso tra i Madison appariva freddo, se non addirittura sofferto, tra Alice e Pete i rapporti sono all'insegna della passione. È importante notare che il legame tra Fred e Pete e quello tra Renee e Alice sembrano anch'essi di segno diverso: i due uomini, pur essendo la stessa persona, paiono essere ignari l'uno dell'altro; le trasformazioni conducono, come già detto, a due personaggi, ognuno con una propria storia (e, presumibilmente, un proprio passato) ben definita. Le due donne risultano, invece, più intimamente legate, come mostra la foto che Pete scopre a casa di Andy in cui esse sono ritratte assieme a quest'ultimo e a Mr. Eddy; ma la stessa fotografia, trovata più tardi dalla polizia, presenta l'immagine della sola Renee, suggerendo che le due donne possano essere la stessa persona[22].

Dal punto di vista narrativo e stilistico, è opportuno notare che tra il blocco I e il blocco III sussistono sostanziali differenze, acutamente rilevate da Emanuela Martini: «Nella storia di Fred siamo nelle zone d'ombra del noir, con la macchina da presa che si muove sinuosa [...]. Nella storia di Pete, invece, siamo nei sobborghi luccicanti di un gangster film losangelino, tra le stazioni di servizio, i motel, le villette suburbane; la macchina da presa è meno insinuante e più diretta, non sfiora le emozioni, ma le dilata»[23]. In effetti, nella terza sezione non si avverte più quell'atmosfera di "sospensione" presente nella prima e, in misura minore, nella seconda parte. Anche le dissolvenze sono utilizzate qui in maniera molto più convenzionale, come semplici segni di interpunzione atti a suddividere brevi segmenti narrativi, senza quell'investimento "emotivo" che caratterizzava la loro presenza nel blocco I. La chiusura del terzo blocco narrativo si verifica in un momento nel quale la tensione, dopo un parziale attenuamento, ricomincia a salire. La telefonata che Pete riceve da Mr. Eddy e dal Mystery Man riecheggia quella di Fred: anche a Pete il Mystery Man dice di averlo già conosciuto e di averlo incontrato a casa sua. Allora il ragazzo decide di assecondare Alice nel suo piano di fuga. È il punto in cui si colloca il *terzo scarto narrativo* dell'opera[24].

Il blocco IV ha inizio con la concretizzazione del piano dei due amanti. Tutta questa sezione, della durata di circa trenta minuti, ha un andamento allucinatorio, come si può rilevare già dalla sequenza del furto. Nella villa di Andy, entra di nascosto Pete. Su uno schermo scorrono le immagini in bianco e nero di un film pornografico che ha per protagonista Alice. Pete è sconvolto dalla visione e, quando Andy sopraggiunge, lo uccide involontariamente. Subito dopo scopre la fotografia[25] di cui si è parlato. Il progressivo deteriorarsi delle sue condizioni psichiche è esem-

plificato visivamente dall'insistenza con la quale la mdp inquadra il telo su cui si proietta il film porno e dalla distorsione che subiscono le immagini, quando sono girate in soggettiva.

I due amanti, in fuga, arrivano alla baracca nel deserto che, nuovamente, viene mostrata nell'atto di ricomporsi dopo l'esplosione. Qui Alice e Pete fanno l'amore sulla sabbia, illuminati dai fari dell'auto che avvolgono i loro corpi in una luce bianca, scontornandoli e rendendoli simili a ectoplasmi[26]. Dopo l'orgasmo Alice, prima di alzarsi e allontanarsi per sempre, sussurra all'orecchio di Pete: «Tu non mi avrai mai». Quando Pete si solleva da terra, si è nuovamente trasformato in Fred. Entrato nella baracca, vi trova il Mystery Man; alla domanda di Fred «Dov'è Alice?», l'uomo in nero risponde: «Chi è Alice? Il suo nome è Renee. Se ti ha detto di chiamarsi Alice ti ha mentito». Il Mystery Man ostenta una telecamera che lo rende a questo punto facilmente identificabile come l'autore delle riprese nella casa dei Madison. Alcune soggettive ci mostrano infatti Fred che si allontana in auto, sconvolto: esse hanno la stessa sgranatura delle immagini su videocassetta recapitate ai Madison.

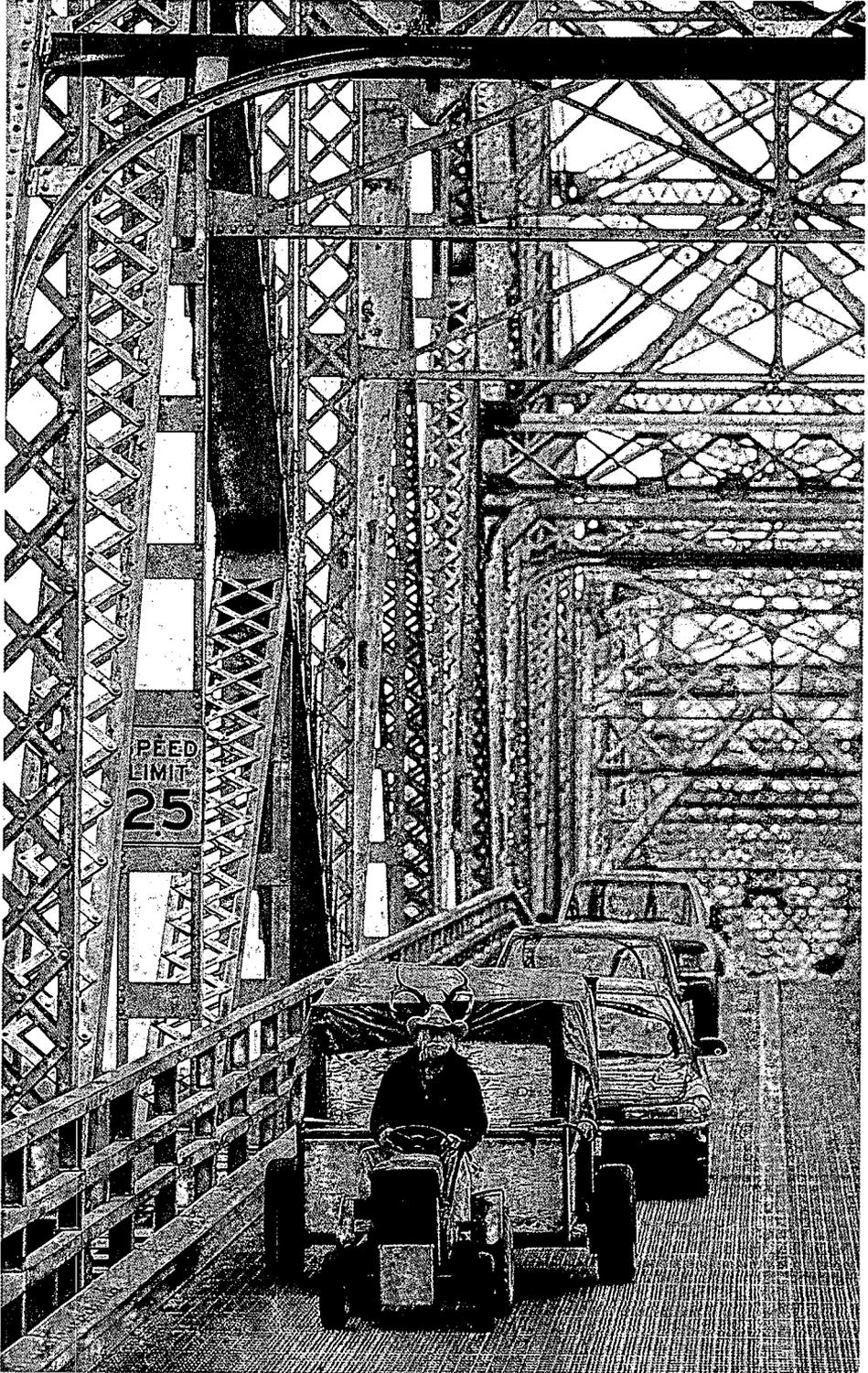
In fuga, Fred giunge all'eponimo Lost Highway Motel dove in una stanza Mr. Eddy sta facendo l'amore con Renee. Dopo che la donna se n'è andata, Fred aggredisce Eddy e lo rinchiude nel bagagliaio della propria auto, osservato dall'ubiquo Mystery Man che si trova nel motel. Tornato alla baracca, Fred ha una colluttazione con Mr. Eddy, che si risolve quando una mano, quella del Mystery Man, gli porge un coltello con il quale egli taglia la gola al malavitoso. Agonizzante, Mr. Eddy riceve dal Mystery Man un piccolo televisore portatile nel quale vede le immagini di un film pornografico, questa volta interpretato da Renee[27], e quindi l'immagine di Fred e del Mystery Man – che sono realmente in piedi davanti a lui, in una sorta di *mise en abyme* della visione –, prima di essere finito con un colpo di pistola dallo stesso misterioso uomo. Così, dopo aver ascoltato parole a noi ignote che il Mystery Man gli sussurra all'orecchio, Fred potrà dirigersi verso la propria casa a portare il messaggio della morte di Dick Laurent, la vera identità di Mr. Eddy, prima di dirigersi verso il buio della notte, inseguito dalla polizia.

La descrizione piuttosto dettagliata degli eventi narrativi del blocco IV è parsa necessaria perché in questa sezione si riannodano, per quanto possibile, tutti i fili lasciati liberi nel corso dei tre blocchi precedenti. La "corrispondenza" tra Fred e Pete è, se ce ne fosse bisogno, confermata dalla domanda che Fred rivolge al Mystery Man su dove sia finita Alice, rassicurandoci sul fatto di averla effettivamente conosciuta. Ma anche l'identità di Renee/Alice viene in qualche modo a chiarirsi, quando i due agenti, gli stessi che indagavano sulle misteriose videocassette, compiono i rilevamenti in casa di Andy e scoprono la fotografia che tanto aveva turbato Pete: ma ora, accanto a Eddy/Dick Laurent (altro "doppio") e Andy,

Bill Pullman in *Lost Highway*

c'è la sola Renee. «Sono convinto che le coincidenze sfortunate non esistano», è il commento illuminante di uno dei due agenti.

Lost Highway è un film all'insegna della dualità (Fred Madison/Pete Dayton; Renee Madison/Alice Wakefield; Mr. Eddy/Dick Laurent; ma anche l'ubiquità del Mystery Man, la sua capacità di essere in due luoghi – qui e là – al tempo stesso; i due inseparabili agenti di polizia; i due secondini del carcere) e il suo ripiegarsi su se stesso, con quel messaggio che ritorna a saldare il cortocircuito, non sancisce quindi la *circolarità* del film, ma il suo concretarsi in una struttura più complessa e affascinante, quella appunto del nastro di Möbius, figura topologica che apparentemente è costituita da due superfici ma ne possiede in realtà una sola. La struttura narrativa del penultimo film di Lynch, così come i personaggi che agiscono al suo interno, rimandano alla bizzarria di questo nastro percorribile all'infinito. «Il tempo del racconto, in *Lost Highway*, è ancora una volta un tempo perfettamente interno a se stesso il cui scorrere obbedisce a regole che non hanno nulla in comune con quelle del tempo cronologico»[28].

The Straight Story rinvia fin dal titolo alla linearità[29]. La "storia di Straight" (Alvin Straight è il nome del protagonista) è anche una "storia diritta". E progressivo-lineare è la struttura della narrazione del più recente film di Lynch: un *road movie* sui generis, che segue il viaggio dell'anziano protagonista a bordo della sua motofalciatrice John Deere del 1967. Come

Richard Farnsworth in *The Straight Story*

Lost Highway, anche *The Straight Story* ha una struttura che può essere scandita in blocchi narrativi corrispondenti ad altrettante "stazioni" del viaggio di Alvin Straight.

Nel blocco I l'uomo, che vive con la figlia ritardata Rose, dopo aver appreso dell'infarto occorso al fratello Lyle, con il quale non parla da anni, decide di andare a trovarlo. Nonostante i problemi di salute (per camminare utilizza due stampelle) e pratici (non può guidare un'automobile), si convince a intraprendere il viaggio a bordo della sua vecchia motofalciatrice. Il primo tentativo non lo porta molto lontano: l'inusuale mezzo di trasporto si guasta dopo pochi chilometri e Straight deve fare ritorno al paese, raccolto da un pullman di turisti.

Il blocco II inizia con l'acquisto da parte del vecchio di un'altra motofalciatrice di seconda mano e si conclude con l'incontro dell'uomo, rimessosi in viaggio, con una ragazza incinta in fuga dalla famiglia.

Nel blocco III, dopo aver incontrato una donna che settimanalmente investe un cervo nonostante faccia di tutto per impedirlo, Straight passa la serata con un gruppo di giovani ciclisti che lo interrogano sulla vecchiaia.

Nel blocco IV, in seguito a un guasto meccanico, Straight viene ospitato da una famiglia che lo fa accampare nel proprio giardino. In questa occasione conosce un altro anziano con il quale scambia dolenti ricordi di guerra. Dopo che la motofalciatrice è stata riparata da una coppia di meccanici gemelli, decide di proseguire il suo viaggio.

Il blocco V segue il suo viaggio fino alla notte passata presso un cimitero; a fargli compagnia un prete al quale il vecchio racconta dell'assurdo litigio avuto con il fratello.

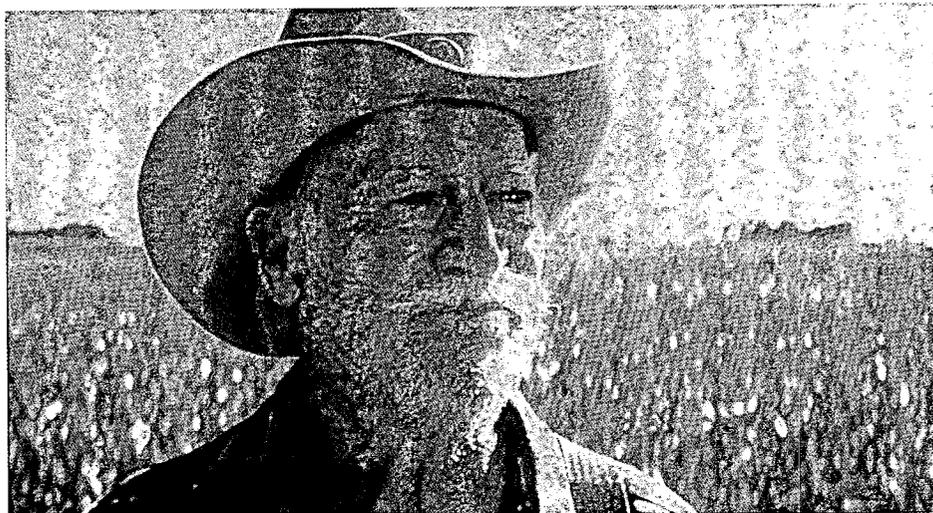
Nell'ultimo blocco, il VI, Straight, dopo essersi fermato in un bar a bere una birra, cosa che non faceva più da anni, giunge a casa del fratello: il ricongiungimento tra i due si risolve nello scambio di scarne parole.

Come è facile dedurre da questa breve descrizione della *fabula*, l'ultima opera di Lynch presenta una struttura infinitamente meno complessa di *Lost Highway*. In aggiunta, la linearità del discorso si sposa a un'apparente maggior "classicità" della storia, dei sentimenti e delle emozioni messe in gioco dal film; niente più ossessioni e casi estremi, insomma, ma personaggi e situazioni piuttosto "normali": una *tranche de vie*[30] che, pur narrando una vicenda non comune, pone all'attenzione dello spettatore aspetti non così usuali nella filmografia precedente di Lynch. In realtà, se la struttura della narrazione in *The Straight Story* è sicuramente meno contorta che in passato, è pur vero che tempi, cadenze e movenze del racconto sono indubbiamente inconsueti, in particolar modo se paragonati alla tendenza di gran parte del cinema contemporaneo (soprattutto statunitense) che privilegia ritmi e scansioni di grande dinamicità. In questo film, invece, la lentezza diviene il "modo temporale" che contraddistingue non sol-

tanto il viaggio del vecchio protagonista ma anche la modalità percettiva dello spazio (e di conseguenza del tempo) da parte dello spettatore.

The Straight Story è opera nella quale sono quanto mai intimamente legate la percezione dello spazio e il senso del tempo (e anche, come direbbe Bettetini, il «tempo del senso»[31]): basta riandare alle già ricordate riprese aeree dei campi di frumento poste in apertura del film, per comprendere come la rappresentazione della dimensione spaziale, che qui richiama la vastità e l'immensità, implichi anche una sorta di dimensione temporale. Aspetto, questo, rafforzato dalle riprese del viaggio sulla motofalciatrice di Straight che, muovendosi a quindici chilometri orari, rende la natura circostante non soltanto un referente topografico, ma un vero e proprio indice di temporalità: la lenta progressione del mezzo di locomozione di Straight fa sì che la contemplazione dell'ambiente circostante da parte dello spettatore si risolva in un'attribuzione allo stesso di una valenza temporale che oltrepassa quella sottesa all'ovvia progressione del tempo filmico. I maestosi paesaggi dell'America rurale, visti infinite volte sullo schermo, acquistano qui una dimensione inedita; anche se così generoso nel mostrare immagini della "natura", e pur narrando vicende reali, *The Straight Story* è un film assolutamente antinaturalistico[32].

Il viaggio di Alvin Straight è contrassegnato, come abbiamo visto, da alcune "stazioni": esse corrispondono ad altrettanti incontri che il vecchio fa sulla sua strada, offrendogli l'occasione di affrontare temi di grande rilevanza etica nelle conversazioni con i diversi interlocutori. L'incontro con l'autostoppista incinta, che fugge di casa per non rivelare ai genitori la propria condizione, consente a Straight di esaltare i valori di unione della famiglia; quello con il gruppo di ciclisti gli permette invece di fare piazza pulita di tanti luoghi comuni sulla vecchiaia come "oasi serena" a cui tanto cinema "politicamente corretto" ci ha abituati[33]; la penosa confessione incrociata dei dolorosi ricordi risalenti al secondo conflitto mondiale, scambiata con il suo coetaneo, è un'occasione per affermare valori quali l'amicizia, ma anche per condannare l'assurdità della guerra; la discussione con il prete offre a Straight l'opportunità di criticare la propria ottusità e quella del fratello, che li ha allontanati per anni; l'incontro con il fratello Lyle, infine, è un momento in cui la verbalizzazione dei sentimenti risulta insufficiente, se non inutile, e i due preferiscono sedere l'uno accanto all'altro sulla cadente veranda dell'abitazione di Lyle.

Se il viaggio di Alvin Straight è scandito con regolarità da questa serie di incontri, che costituiscono altrettante "tappe" di un percorso morale, ma mai moralistico, non va dimenticata l'importanza dello spostamento, del transito. Lynch ridisegna le coordinate del genere (o sottogenere) più profondamente americano assieme al western, il *road movie*, per mutarlo di segno – «la vecchiaia al posto della gioventù, la lentezza invece della velo-

Richard Farnsworth in *The Straight Story*

cità, il progetto al posto della deriva»[34] – e privarlo del senso ribellistico e di fuga che lo ha da sempre caratterizzato. La lentezza estenuante con la quale si muove la motofalciatrice si oppone al rombo assordante, che cancella ogni altro rumore, degli enormi autotreni che squassano le strade sulle quali si sposta Straight. Persino i numerosi ciclisti, che superano la vecchia John Deere, paiono sfrecciare a una velocità irrealmente elevata. La lentezza di Straight ci fa scoprire una nuova dimensione del viaggio, una dimensione quasi interiore, contemplativa, ancora una volta di attesa. Il percorso lineare della narrazione e del viaggio del protagonista (da A a Z passando per B, C, D e così via) stimolano una lettura dell'opera che non si risolve nella mera somma degli eventi e degli accadimenti rappresentati, ma apre a una percezione dei rapporti spazio-temporali non certo inedita ma quantomeno insolita. Il montaggio favorisce questa disposizione alla contemplazione da parte dello spettatore, rinunciando a una frequenza di taglio elevata, se non in alcune situazioni particolari, segnatamente quella del problema ai freni sopravvenuto alla motofalciatrice mentre Straight sta affrontando la discesa: qui la frequenza nel taglio si fa maggiore per rendere l'ansia e la difficoltà del momento; ma, per il resto del film, le inquadrature si susseguono ad un ritmo lento, adeguandosi alla velocità del viaggio del protagonista.

La suddivisione in segmenti narrativi permette anche di osservare come sia riscontrabile una certa simmetria tra i diversi blocchi nella disposizione degli eventi. I quattro blocchi centrali, quelli prevalentemente incentrati sul viaggio, iniziano di giorno (sovente al mattino) e si concludono alla sera, come a racchiudere il volgere di una (blocco II, III e V) o più giornate (blocco IV) all'interno di ogni sezione. Gli incontri che chiudono le quattro sezioni centrali avvengono tutti di sera: in particolare, quelli del blocco II e V sono

speculari perché vedono Straight davanti al fuoco, sotto il cielo stellato, venire avvicinato dalla giovane incinta, nel primo caso, e dal prete, nel secondo. Ad entrambi il vecchio racconta episodi atti a mettere in risalto il valore della famiglia. Con la ragazza in fuga dai genitori, rievoca un fatto della propria vita che ha l'esemplarità di una parabola: un giorno, quando era ancora un giovane padre, decise di mettere alla prova i propri figli dando loro prima un rametto da spezzare, cosa che fecero con facilità, poi un intero fascio di rametti legati assieme e, visto che stavolta non riuscivano a romperli, disse loro: «Ecco, questa è la famiglia». Al sacerdote, l'anziano viaggiatore narra di come si incrinò per una banalità il suo rapporto con il fratello Lyle. Nel blocco IV il commiato con il cortese individuo che gli ha concesso di accamparsi nel proprio giardino avviene ancora di sera, sotto la tenda improvvisata che ripara Straight e il suo mezzo di locomozione. Anche nel blocco III l'incontro con i ciclisti, che gli sono sfrecciati accanto come alieni durante il viaggio, si svolge di sera, ma in questo caso l'atmosfera è meno intima rispetto agli altri momenti descritti: qui Straight è circondato da diversi giovani che lo interrogano sulla vecchiaia. Soltanto il blocco iniziale e quello finale non si concludono di sera: al termine del primo, il vecchio torna a casa dopo che la prima motofalciatrice lo ha tradito per un guasto meccanico, appiedandolo, mentre nel segmento finale Alvin si incontra con il fratello, in una luce che sembra quella pomeridiana. Nei due blocchi centrali, inoltre, si concentrano gli incontri con i personaggi che più facilmente si possono ricondurre al bizzarro campionario di umanità tipico delle opere precedenti di Lynch: la donna che, suo malgrado, investe con allarmante e mortale regolarità i cervi che le attraversano la strada, e i due straniti gemelli meccanici che riparano la motofalciatrice di Straight alternando il lavoro al battibecco.

Anche la struttura narrativa di *The Straight Story* si rivela quindi, a un esame attento, più complessa di quanto possa apparire a una prima visione del film. Se *Lost Highway* "provoca" lo spettatore costringendolo a un'operazione che non può limitarsi a una semplice "lettura" del testo, ma richiede un'attiva partecipazione per ricostruire il tutto e far quadrare i conti, *The Straight Story* sceglie invece la via della semplicità apparente, richiedendo al fruitore uno sforzo più sottile: quello di scoprire, in un'opera la cui struttura narrativa è di più immediata lettura, aspetti che la qualificano senza dubbio come opera decisamente lynchiana. Tra questi, a livello linguistico-formale, una "dilatazione" dei tempi e della durata delle inquadrature inconsueta, sebbene nell'ambito di una grammatica piuttosto classica; il ricorso a "inserti" che sospendono la narrazione, come l'immagine del cielo o la visione nostalgica e dolente del bambino che appare dal buio e nel buio ritorna inseguendo il suo pallone; a livello tematico, la presenza di situazioni e personaggi improbabili (la donna che investe i cervi, i litigiosi gemelli meccanici) inseriti per creare vere e proprie gag; l'utilizzo "perverso" dei codici di genere (il *road movie* non già come propensione di una gioventù alla deriva, ma come

percorso con un preciso obiettivo topografico e morale compiuto da un vecchio testardo); la messa in scena di protagonisti estremi e in qualche modo devianti dalla norma. Elementi che dovrebbero far comprendere a tutti che il regista non si è "ravveduto", ma ha deciso di porre le sue qualità di innovatore al servizio di una vicenda diversa da quelle finora rappresentate.

---

1. In particolare nel lungometraggio d'esordio *Eraserhead* (*Eraserhead. La mente che cancella*, 1976) e in *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (*Fuoco cammina con me*, 1992).

2. Tra coloro che hanno da subito messo in risalto questo aspetto a proposito di *Lost Highway*, si distinguono i «Cahiers du Cinéma»: «Raramente un film ha rielaborato a tal punto immagini e racconto come una materia in stato di fusione, elevando la regia a nuova arte, misteriosa e affascinante, della narrazione e della rappresentazione». Così scrive il curatore, anonimo, nella presentazione del breve dossier dedicato al film dalla rivista francese (*Lynch aux trousses*, «Cahiers du Cinéma», 509, gennaio 1997, p. 23). Per un'analisi sul posizionamento dello spettatore, rimando alle considerazioni di Thierry Jousse: «*Lost Highway* è senza dubbio uno dei film contemporanei che più suscita interrogativi in uno spettatore depistato che pure cerca di ritrovare il suo cammino. Si può persino azzardare che Lynch abbia progettato, tramite questo film profondamente innovatore, di creare una relazione assolutamente inedita con il suo spettatore» (T. Jousse, *Lost Highway, l'isolation sensorielle selon Lynch*, «Cahiers du Cinéma», 511, marzo 1997, p. 57).

3. È questo l'atteggiamento tenuto da molta parte della critica dei quotidiani italiani che ha scritto del film dal Festival di Cannes del 1999. Più d'uno dei detrattori di David Lynch sottolineava come finalmente l'indubbio talento del regista fosse stato messo al servizio di una vicenda che metteva in risalto il lato emozionale e sentimentale della vita, lasciando da parte il risvolto oscuro e pulsionale della stessa, che caratterizzava, invece, il cinema precedente dell'autore.

4. «È buffo come viaggiano i segreti», sono le prime parole della canzone, il cui titolo si può tradurre con «Sono disturbato».

5. Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano, 1999, pp. 92-93.

6. Si ha circolarità apparente «quando il racconto cinematografico accenna a chiudersi tornando sullo stesso motivo che lo aveva aperto (per esempio, sulle stesse immagini o sulla stessa situazione drammatica) ma poi si sottrae, in un modo o in un altro, alla sanzione di una circolarità effettiva introducendovi un'infrazione». *Id.*, p. 92.

7. Michael Henry, *Le ruban de Moebius. Entretien avec David Lynch*, «Positif», 431, gennaio 1997, pp. 8-13.

8. Cfr. Otto Rank, *Der Doppelgänger*, «Imago», vol. 3, 97, 1914.

9. Emanuela Martini, *Le autostrade del sogno. Strade perdute*, «Cineforum», 375, giugno 1998, p. 17.

10. L'immagine del cielo nero stellato ricorre in altri film di Lynch: segnatamente alla fine di *The Elephant Man* (*Elephant Man*, 1980), dopo la morte dell'uomo-elefante, con l'apparire in sovrimpressione degli occhi della madre accompagnati dal suono della sua voce; all'inizio del film successivo *Dune* (1984), ancora una volta con un volto di donna che appare a intermittenza (quello della principessa Irulan) e introduce la vicenda narrandone l'antefatto. Anche l'incipit di *Eraserhead* può in un certo senso essere ricondotto a questa immagine, dal momento che lo sfondo scuro sul quale si staglia l'asteroide potrebbe essere una rappresentazione dello spazio siderale.

11. Sono debitore, per questa ripartizione seppur lievemente modificata, a Pier Luigi Basso, che la propone nel suo *Fabulazione e simmetria*, «Cineclub», 39, luglio-agosto-settembre 1998, p. 4.

12. Nei titoli di testa il nome Renee appare senza accenti.

13. Non troviamo miglior modo, per identificare questo personaggio, che denominarlo come viene fatto nei titoli di coda della versione originale del film.

14. L'appartamento dei Madison richiama indubbiamente alla mente uno spazio altrettanto uterino: l'appartamento della cantante Dorothy Vallens in *Blue Velvet*.

15. «La quarta dimensione è una direzione diversa da tutte le direzioni dello spazio normale. Alcuni dicono che la quarta dimensione è costituita dal tempo e, in un certo sen-

so, questo è vero. Altri affermano che la quarta dimensione è una direzione dell'iperspazio affatto diversa dal tempo... e anche questo è vero. [...] Vi sono, in effetti, molte dimensioni superiori. Una di queste è il tempo, un'altra è la direzione di curvatura dello spazio, e un'altra ancora è quella che può condurre verso universi totalmente differenti che esisterebbero parallelamente al nostro» (Rudy Rucker, *La quarta dimensione. Un viaggio guidato negli universi di ordine superiore*, Adelphi, Milano, 1994, p. 18).

16. Il termine "scarto" va qui inteso, se mi è consentito l'azzardo, anche nella sua accezione più propriamente "ferroviaria".

17. «Film di cinematografo dove l'espressione è raggiunta attraverso rapporti di immagini e suoni, e non mimica, gesti o intonazioni di voce (di attori o di non-attori). Che non analizza e non spiega. Che *ricompone*» (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975; trad. it.: *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 18). La paradossale vicinanza tra due autori apparentemente così diversi come Bresson e Lynch meriterebbe un giorno di essere approfondita.

18. Utilizzo questo termine, per quanto impreciso, preferendolo a "doppio" per i motivi già esposti.

19. Il segmento dura poco più di undici minuti.

20. L'espediente di far scorrere la pellicola all'indietro, per convogliare nello spettatore una sensazione di inquietudine che deriva dalla mancanza di naturalezza dei movimenti dei personaggi, è stato utilizzato da Lynch già nel *serial* televisivo *Twin Peaks* (*I segreti di Twin Peaks*, 1990-91) e nel film a questo intimamente legato *Fire Walk With Me*, segnatamente nelle sequenze ambientate nella Red Room.

21. Una delle primissime inquadrature di questa sezione sembra quasi una citazione di una delle inquadrature finali di *Blue Velvet*: un dolly ci mostra Pete steso su una sdraio nel giardino di casa, mentre sullo sfondo si staglia uno steccato bianco.

22. Del resto, per quanto banale possa sembrare una simile associazione, non posso esimermi dal far notare come Alice porti il nome dell'eroina dei romanzi di Lewis Carroll, colei che passa *attraverso lo specchio*.

23. E. Martini, *Le autostrade del sogno*, cit., p. 18.

24. È in questo punto che la mia suddivisione differisce da quella proposta da Pier Luigi Basso (vedi nota 11). Ritengo infatti che la sequenza del furto nella villa di Andy non sia altro che l'inizio della "vertigine" in cui cade Pete prima di trasformarsi nuovamente in Fred: una sorta di premessa all'ulteriore cambiamento, ascrivibile quindi al blocco successivo.

25. Pete: «Quella non sei tu... ma... sei tutt'e due»; Alice: «Questa sono io» (indicando, ma non senza qualche titubanza, la donna bionda della foto).

26. Vale la pena di notare come la scena del rapporto sessuale tra Alice e Pete sia resa ancor più fantasmatica dalla presenza nella colonna sonora del brano musicale *Song to the Siren*, composto da Tim Buckley ma qui proposto nella più recente versione dei This Mortal Coil che riducono l'accompagnamento musicale a brevi accordi elettronici per lasciare in primo piano il cantato innodico e salmodiante di Elizabeth Frazer.

27. Dobbiamo qui dissentire dalla lettura, in altri punti davvero convincente, che di *Lost Highway* fa Montani. Non ci sembra che «ciò che di Renee si poteva solo sospettare – e cioè che fosse o non fosse stata coinvolta in una torbida vicenda di pornografia – di Alice è invece certo» (P. Montani, *L'immaginazione narrativa*, cit., p. 94), in quanto appare evidente che, nel porno esibito alla fine del film, la protagonista è indubbiamente Renee.

28. T. Jousse, *Lost Highway*, cit., p. 58.

29. I diversi significati del vocabolo inglese "straight" sono tutti in qualche modo riferibili alle vicende e ai personaggi del film. A livello più immediato, Straight è semplicemente il cognome del protagonista, ma "straight" significa anche "diritto", "ordinato", "franco", "onesto", "diretto".

30. La sceneggiatura scritta da Mary Sweeney e John Roach è ispirata alla vera storia di Alvin Straight.

31. Cfr. Gianfranco Bettetini, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1979.

32. «Non è cinema naturalista, ben inteso. È qualcosa di più "sperimentale" e complesso: se in passato Lynch aveva cercato di allargare il più possibile la distanza fra i significanti e i significati (fino all'effetto assolutamente disorientante di *Strade perdute*), ora lavora invece all'annullamento di ogni differenza» (Gianni Canova, *Andamento lento*, «Duel», 78, marzo 2000, p. 20). «Ostentatamente non-figurativo, anti-naturalistico, sempre alla ricerca di forme significanti indipendenti dal pre-testo della trama» (Lorenzo Esposito, *La terra di Ford, le stelle di Ray*, «Filmcritica», 501/502, gennaio-febbraio 2000, p. 25).

33. Interrogato da uno dei ragazzi su quale sia l'aspetto più triste della vecchiaia, Straight risponde senza esitazioni che si tratta del ricordo di quando si era giovani.

34. Vincenzo Buccheri, *Una storia vera*, «Segnocinema», 102, marzo-aprile 2000, p. 42.

Lost Highway (Strade perdute)
Regia: David Lynch; *assistenti alla regia*: Scott Cameron, Simone Farber, Adam Rosen; *sceneggiatura*: David Lynch, Barry Gifford; *fotografia* (Panavision anamorphic): Peter Deming; *operatore alla macchina*: Paul Hughen; *riprese aeree*: Stan McClain; *operatore steadicam*: Dan Kneece; *coordinatore effetti speciali*: Gary P. D'Amico; *suono* (dolby digital): David Lynch; *montaggio del suono*: Frank Gaeta; *missaggio*: Susumu Tokunow; *scenografia e costumi*: Patricia Norris; *arredamento*: Leslie Morales; *trucco*: Debbie Zoller, Marlene Lipman; *effetti speciali di trucco*: Michael Burnett; *musica*: Angelo Badalamenti; *musica aggiunta*: Barry Adamson; *montaggio delle musiche*: Marc Vanocur; *montaggio*: Mary Sweeney; *casting*: Johanna Ray, Elaine J. Huzzar; *segretaria di edizione*: Cori Glazer.
Interpreti: Bill Pullman (*Fred Madison*), Patricia Arquette (*Renee Madison/Alice Wakefield*), Balthazar Getty (*Pete Raymond Dayton*), Robert Blake (*Mystery Man*), Robert Loggia (*Mr. Eddy/Dick Laurent*), Natasha Gregson Wagner (*Sheila*), Gary Busey (*Bill Dayton*), Lucy Butler (*Candace Dayton*), Michael Massee (*Andy*), Richard Pryor (*Arnie*), Jack Nance (*Phil*), Jack Kehler (*Johnny Mack, una guardia*), Henry Rollins (*Henry, una guardia*), Giovanni Ribisi (*Steve 'V'*), Scott Coffey (*Teddy*), Gary Busey (*Bill Dayton*), David Byrd (*dottor Smordin*), John Roselius (*Al*), Lou Eppolito (*Ed*), F. William Parker (*capitano Luneau*), Gene Ross (*Warden Clements*), Jenna Maetlind (*ragazza alla festa*), Michael Shamus Wiles (*Mike, una guardia*), Mink Stole, Leonard Termo, Ivory Ocean, Guy Siner, Alexander Folk, Carl Sundstrom, John Solari, Heather Stephens, Amanda Anka, Jennifer Syme, Matt Sigloch, Gil Combs, Greg Travis, Lisa Boyle, Marilyn Manson, Twiggy Ramirez.
Produzione: Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney per Lost Highway Productions Inc./CiBy 2000/Asymmetrical Prod.; *organizzatore generale*: Karen R. Sachs; *direttore di produzione*: Deepak Nayar; *ispettore di produzione*: Sabrina S. Sutherland; *supervisione postproduzione*: Desmond Cannon.
Origine: USA, 1996; *durata*: 134'.
Riprese: California e Carolina (USA).
Distribuzione italiana: Cecchi Gori.

The Straight Story (Una storia vera)
Regia: David Lynch; *assistenti alla regia*: Scott Cameron, Simone Farber, Eric Sherman; *sceneggiatura*: John Roach, Mary Sweeney; *fotografia* (Panavision anamorphic): Freddie Francis; *operatore alla macchina*: Gordon Hayman; *riprese aeree*: David Nowell, David Butler; *effetti speciali*: Gary D'Amico; *suono* (dolby digital): David Lynch; *montaggio del suono*: Ronald Eng; *missaggio*: John Neff; *scenografia*: Jack Fisk; *arredamento*: Barbara Haberecht; *costumi*: Patricia Norris; *effetti speciali di trucco*: Crist Ballas; *truccatore*: Bob Harper; *musica*: Angelo Badalamenti; *montaggio*: Mary Sweeney; *casting*: Jane Alderman, Lynn Blumenthal; *segretario di edizione*: Jules M. Stewart.
Interpreti: Richard Farnsworth (*Alvin Straight*), Sissy Spacek (*Rose Straight*), Harry Dean Stanton (*Lyle Straight*), Everett McGill (*Tom, venditore della John Deere*), John Farley (*Thorvald Olsen*), Kevin P. Farley (*Harold Olsen*), Jane Galloway Heitz (*Dorothy*), Joseph A. Carpenter (*Bud*), Donald Wieggert (*Sig*), Tracey Maloney (*infermiera*), Dan Flannery (*dottor Gibbons*), Jennifer Edwards-Hughes (*Brenda*), Ed Grennan (*Pete*), Gil Pearson (*conducente dell'autobus*), Barbara June Patterson (*donna sull'autobus*), Anastasia Webb (*Crystal*), Max Guidry (*Steve*), Bill McCallum (*Rat*), James Cada (*Danny Riordan*), Sally Wingert (*Darla Riordan*), Barbara Kingsley (*Janet Johnson*), Jim Haun (*Johnny Johnson*), Wiley Harker (*Verlyn Heller*), Randy Wiedenhoff, Jerry E. Anderson (*vigili del fuoco*), John Lordan (*prete*), Russ Reed (*barman*), Stephen Cinabro (*poliziotto*), Gary D'Amico (*ciclista*), George A. Farr (*Wendell*), Jeremy Kent Jackson (*Andy*), Lana Schwab (*anziana signora*), Barbara June Patterson.
Produzione: Mary Sweeney, Neal Edelstein per Picture Factory/Les Films Alain Sarde/Le Studio Canal+/Film Four; *produttori esecutivi*: Pierre Edelman, Michael Polaire; *organizzatore generale*: Anne Johns; *direttore di produzione*: Billy Higgins; *supervisione postproduzione*: Spike Allison Hooper.
Origine: USA/Francia/Gran Bretagna, 1999; *durata*: 111'.
Riprese: Wisconsin, Iowa (Usa).
Distribuzione italiana: BIM.

Maïa Morgenstern e Harvey Keitel ne *Lo sguardo di Ulisse*

Anghelopulos collezionista di sguardi

Il 26 e il 27 gennaio 2000 Thodoros (Theo) Anghelopulos ha incontrato gli allievi della Scuola Nazionale di Cinema. Il dibattito è stato preceduto dalle proiezioni di *O Thiasos* (*La recita*, 1975), il giorno 26, e di *To Vlemma tou Odyssea* (*Lo sguardo di Ulisse*, 1995), il giorno 27.

LINO MICCICHÉ, PRESIDENTE DELLA SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA. *Theo Anghelopulos è stato la grande rivelazione del Festival di Cannes del 1975. Anche i più distratti, che non conoscevano i suoi due film precedenti (di cui almeno uno,* I giorni del '36, *era stato dato alla Croisette), in quell'occasione non poterono fare a meno di andare a vedere alla Quinzaine des realisateurs, cioè fuori del programma ufficiale, un film che alcuni di noi non esitarono a definire un capolavoro,* La recita.

Paradossalmente in quell'opera Theo Anghelopulos era stato aiutato dalla dittatura. In che senso? La censura, e la conseguente difficoltà di rappresentare in modo diretto i fatti e gli eventi, lo avevano costretto a inventare nuove soluzioni espressive. L'impedimento alla libertà d'espressione era stato usato dall'artista come stimolo per nuove ricerche stilistiche, che lo avevano condotto a privilegiare il cammino delle metafore al posto del disvelamento diretto del reale.

In realtà, La recita *è stato concepito mentre la dittatura greca stava già cadendo e completato a dittatura caduta. Tuttavia, l'estetica in cui si inscrive questo grande film risente di quel bisogno di dire indirettamente la verità che caratterizza le prime due opere di Anghelopulos.*

Prima di esordire nella regia, egli è stato a lungo critico cinematografico e ha studiato a Parigi dove ha visto i film delle nouvelles vagues dell'epoca. Al proprio ritorno ha realizzato un cortometraggio, Ekpombi *(Trasmissione, 1968), che credo sia andato perduto, e un lungometraggio,* Ricostruzione di un delitto *(1970). Quest'ultimo film sta al cinema greco come* Ossessione *sta al cinema italiano: anche lì abbiamo la scoperta di un delitto, un adulterio, una passione, il desiderio di ricchezza e la carnalità in una provincia sperduta della Grecia. Nel secondo lungometraggio,* I giorni del '36, *Anghelopulos affronta direttamente il tema della storia, che ricorrerà in tutto*

il suo cinema successivo. I giorni del '36 *sono quelli fatidici della dittatura di Metaxas, ma evocano indirettamente quelli della dittatura dei colonnelli. Attraverso il ricorso alla metafora Theo riesce a far sì che il suo film, pur essendo boicottato, tartassato e maltrattato, non venga del tutto proibito.*

All'epoca, nel 1975, mi capitò di scrivere che La recita *era un capolavoro del cinema materialistico. In sostanza confermo ancora oggi quel giudizio, per il trattamento che Anghelopulos riserva ai materiali visivi, per i legami che si instaurano fra storia e esistenza, tra il presente e il recupero delle leggende del passato. Il film si rifà alla tradizione del teatro classico, rievoca il mito degli Atridi (mito che attraversa tutta la tragedia greca classica) e propone una visione della storia come territorio "materiale" di lacrime, sangue, morte, sforzi, vittorie, sconfitte. In questo senso si riallaccia al materialismo, anche nelle sue radici filosofiche.*

La recita *è un'opera desueta nella misura (oltre quattro ore) e nella rappresentazione del tempo. Chi non è più che attento alla progressione delle immagini rischia di non cogliere il continuo passaggio da un'epoca all'altra che si verifica talvolta nella stessa sequenza, talvolta persino nella stessa inquadratura. Ve n'è una, celeberrima, in cui vengono rappresentate una manifestazione del '46 e, poco dopo, una manifestazione del '52, come se la seconda fosse una sorta di ideale controcampo della prima. La macchina da presa, invece, registra il tutto in piano sequenza. L'uso di questo procedimento, che torna copiosamente all'interno del film e nelle successive opere di Anghelopulos, appare fortemente analogo e al tempo stesso radicalmente diverso da quello sperimentato, ad esempio, da un autore come Antonioni. Se in* Cronaca di un amore *il piano sequenza serve a far sì che i personaggi, i loro tempi morti e i loro tempi d'azione siano costantemente "registrati" dalla macchina da presa, assunta al ruolo di terzo occhio, in Anghelopulos il piano sequenza è il luogo in cui si mescolano l'avventura esistenziale e l'avventura storica.*

Domani verrà proiettato Lo sguardo di Ulisse, *che tematicamente costituisce, a mio parere, una sorta di anti* Recita, *nel senso che tutto ciò che nel film del '75 è speranza qui diventa delusione, ciò che è illusione si muta in memoria e pianto, ciò che è prospettiva e mutamento del mondo si trasforma in senso di immodificabilità del mondo. Insomma, una sorta di requiem delle illusioni dell'autore e di un'intera generazione.*

Vorrei aprire il dibattito di oggi ponendo una prima domanda ad Anghelopulos sul rapporto generale con la tradizione classica greca nella sua opera e specificamente ne La recita.

THEO ANGHELOPULOS. Il rapporto dei greci con il loro passato è molto stretto. A scuola ci hanno insegnato che la storia *è* il nostro passato. Adesso le cose stanno cambiando, la tradizione classica sta sparendo dall'insegnamento, ma ai miei tempi eravamo obbligati ad apprenderla quasi

maniacalmente, con il risultato che finivamo per detestarla. Ho riscoperto i classici, e soprattutto Omero, a Parigi, dopo un periodo di distacco. Il mito degli Atridi ne *La recita* mi è servito solo come intrigo di partenza. Costituiva un plot depositato, già pronto. D'altra parte anche *L'opera da tre soldi* di Brecht si fonda su un romanzo preesistente. E i grandi tragici dell'antichità erano soliti prendere un mito e riscriverlo a modo loro. Le due *Antigone* di Sofocle e Euripide sono diverse tra di loro. Non bisogna necessariamente inventare un intreccio, ma sulla base di un intrigo già esistente proporre qualcosa di diverso. Non volevo che lo spettatore fosse sorpreso come in un film di Hitchcock, ma che guardasse a ciò che stava fuori dell'intrigo, alla lettura del mito che intendevo dare.

Ne *La recita* ho cercato di riportare il mito all'altezza dell'uomo, spostandolo dalla preistoria alla storia. Non la storia in generale ma la storia attuale, quella che viviamo, che combacia con il nostro quotidiano.

Per riportare la storia passata al presente occorreva inventare un linguaggio: mi è sembrato che il classico flashback non potesse essere utilizzato; era necessario inventare un flashback che non rappresentasse la memoria di una persona ma la memoria collettiva. Il piano sequenza in cui coesistono, senza tagli, due o tre tempi storici permette di riportare il passato al presente, di farlo diventare presente. Il fatto di non usare lo stacco accentua questa idea di simultaneità. In una stessa inquadratura, con una panoramica si toccano due tempi diversi: il 1952 e l'epoca dell'occupazione tedesca, come se si trattasse di due momenti conseguenti, al di là della distanza cronologica. C'è molto Brecht, in tutto questo: la sua distanza, l'ironia, le canzoni usate non come musica da accompagnamento ma come elementi narrativi. Ne *La recita* le canzoni sono in diretta, appartengono al profilmico e al tempo stesso servono a raccontare l'azione, a spostarla, a farla progredire. Nel film ci sono la storia, il mito e il teatro in ogni suo aspetto: la rappresentazione, il trucco, gli abiti, le prove. Tutto è impiegato a fini di un reciproco servizio, e il carattere materialistico del film mette in evidenza che si tratta appunto di un film, non della registrazione della vita.

D'altronde era l'epoca di Brecht, in cui tutto era politica; Godard diceva che non era sufficiente fare dei film politici ma che occorreva farli politicamente. Quel periodo non lo si può giudicare che secondo i criteri dell'epoca, le illusioni, le esaltazioni, la voglia che ci animava di cambiare non soltanto il cinema, ma il mondo.

Uno dei grandi elementi di fascino del film è l'uso del tempo. I continui passaggi temporali non sono immediatamente comprensibili per lo spettatore.

Davanti ai salti temporali tutti pensano che ci siano riferimenti non immediatamente leggibili. Quando il film è uscito a Parigi è stato fatto un grande manifesto con tutti i dati storici utili per la comprensione. Qualche

La recita

tempo prima avevo visto *La cerimonia* di Oshima senza conoscere la storia giapponese e questo non mi aveva impedito di amare il film, anche se forse avevo perduto qualche dettaglio, qualche riferimento. Ma non stava lì l'importanza dell'opera. Secondo me i salti temporali sono necessari ne *La recita* per articolare i vari momenti della storia. Se togliamo le date il film diventa ancora più attuale, più al presente. Questa è d'altronde la funzione dei tre grandi monologhi davanti alla macchina da presa recitati dal padre, dalla figlia e da colui che torna dall'esilio. Per esempio il padre parla, nel '40, della guerra greco-turca avvenuta nel '22. Il suo discorso fatto direttamente alla macchina da presa è al presente, ma non importa quale presente, se sia quello di ieri, dell'altroieri, di oggi o di domani.

In effetti questi tre monologhi sono rivelatori dell'atteggiamento che Anghelopulos ha nei confronti della storia e costruiscono effettivamente tre tempi diversi: il tempo del racconto, il tempo di riferimento del racconto, il tempo della percezione dello spettatore che è un oggi non meglio identificato, può essere un oggi del '75 o l'oggi di questa mattina del 2000.

La recita *è forse l'unico film in cui Anghelopulos mette in scena un personaggio collettivo, il popolo.*

Una volta un critico di «Le Monde» mi ha chiesto, a proposito de *I cacciatori*, che è il mio film successivo, come mai non avevo usato primi piani. Gli ho risposto che nel film c'era un primo piano di un gruppo.

Credo, tuttavia, che uno degli elementi di grande fascinazione de La recita *sia proprio questa tessitura di storia collettiva su cui vengono ricamati i destini individuali dei personaggi. Non riesco a capire bene se nel film c'è il senso della sconfitta di una generazione...*

I giorni del '36 è costruito intorno a un'assenza, perché il protagonista è dietro una porta e il film gira attorno a questa porta come se il suo stesso soggetto fosse là dietro. Siccome non potevo parlare direttamente, dovevo inventare un modo indiretto di raccontare. Dietro quella porta sta il vero discorso del film. Quando siamo arrivati a *La recita* ho voluto esprimermi più apertamente e perciò ho chiesto al produttore se voleva assumersene il rischio. Mi ha risposto di sì, se questo poteva servire a fare uscire il film clandestinamente fuori dalla Grecia. Il suo nome, però, non avrebbe dovuto figurare.

La sceneggiatura de *La recita* non è mai stata scritta né data agli attori e ai tecnici. C'era solo un manoscritto che io stesso conservavo; gli attori e i tecnici imparavano quello che dovevano fare la sera prima.

Il film è stato fatto durante la dittatura, apertamente, con un'audacia inspiegabile, come se avessimo voluto gridare tappandoci la bocca. Abbiamo usato tutto il catalogo brechtiano, tutti e cinque i suoi modi per dire la verità. La malizia, ad esempio. Quando giravamo in interni alcuni dei nostri facevano la guardia, pronti a imbrogliare le carte se la polizia si fosse avvicinata. Una volta, ad esempio, dovevamo riprendere una lunga scena di ballo, in un albergo vicino ad Atene. L'albergatore, quando ci sentì provare le canzoni, ebbe paura e chiamò la polizia. Un colonnello mi chiese di assistere ad una prova. Siccome conoscevamo tutte le canzoni fasciste che esistevano, abbiamo cantato esclusivamente quelle. Dopo uno, due, tre, quattro pezzi, i poliziotti se ne sono andati soddisfatti.

Avevo già fatto il mio primo film in questa atmosfera, durante il periodo iniziale dei colonnelli. Ogni giorno venivamo a sapere notizie di arresti di amici, di cineasti. Un'atmosfera triste, come se la pioggia cadesse sul paese.

La recita, proiettato a Salonicco, è stato considerato l'atto di nascita del nuovo cinema greco. Una proiezione ha avuto luogo all'università di Patrasso: la sala era piena, i membri del comitato che aveva organizzato la serata si sono presentati dichiarando il numero di mesi di prigione cui erano stati condannati. Quando la proiezione è terminata, sono salito sul palcoscenico per rispondere alle domande. Dal fondo della sala, piena di polizia in abiti civili, si è alzata una ragazza e mi ha chiesto: «In quella scena lei voleva dire quello che abbiamo capito?». Ho risposto: «Sì». Applausi. Seconda domanda: «Nell'altra scena lei voleva dire...?». «Sì». Applausi. Insomma, nessuna domanda chiara, nessuna domanda che volesse dire qualcosa: un modo indiretto per dire la verità.

Come dice Taillerand, «chi non ha vissuto gli anni prima della rivoluzione non conosce la gioia di vivere». Era un periodo straordinario. Anch'io

ricordo la prima proiezione a Cannes, con Micciché e gli altri, i compagni di lavoro, Oshima, Herzog. È stato un evento indimenticabile, pieno di un entusiasmo che raramente ho trovato in seguito nei festival del mondo intero. Quando Wajda ha visto il film, ha detto che possedeva un segreto. Ma questo segreto non stava nel suo linguaggio, bensì nel modo stesso in cui il film era nato. Come se i nostri sentimenti di allora avessero costituito un quarto livello dell'opera, invisibile ma forse più importante degli altri.

Tra l'altro, per uno di quei miracoli che accadono raramente nella storia, anche in quella del cinema, man mano che il film si diffondeva il Politecnico vinceva la propria battaglia e cadeva la dittatura dei colonnelli. Così La recita, *nato sotto la dittatura, veniva proiettato a Cannes qualche giorno dopo la sua caduta.*

Solamente una metà del film è stata girata, in realtà, sotto la dittatura. Si è partiti con il governo che precede il regime dei colonnelli e si è arrivati al dopo colonnelli, a Karamanlis che ha rappresentato la restaurazione della destra.

Nel film ha un ruolo fondante la ripresa di quelle rappresentazioni popolari anonime che in greco si chiamano fustanellas. *Potrebbe spiegare cosa sono in realtà le* fustanellas *e perché ha riproposto questa tradizione popolare, spesso legata alla rielaborazione di motivi classici? C'è ad esempio ne* La recita *una famosa* fustanella, Golfo la pastora.

Era la rappresentazione più popolare nei villaggi, quella che tutti conoscevano a memoria. Compagnie di giro la mettevano in scena in tutto il Paese. In una certa misura mi serviva per ottenere un contrappunto tra una Grecia e un'altra, tra due epoche.

Ne La recita *ci sono un elemento teatrale classico, il mito degli Atridi, una rappresentazione popolare (*Golfo la pastora*), la storia greca dal '22 al '52, in parte rievocata, in parte rappresentata attraverso le vicende di vari protagonisti "tipici": il partigiano, il traditore, il fascista. Uno degli aspetti più affascinanti del film è la continua intersezione di questi elementi, la loro sapiente mescolanza in base alla quale la* fustanella *può trasformarsi in tragedia, la tragedia diventare storia e la storia prendere le forme di una rappresentazione cantata.*

Il tragico nasce dallo scontro della tradizione popolare con la storia. D'altra parte, *Golfo la pastora* è una rappresentazione che nel film non si conclude mai, viene interrotta dalla storia. Cioè la storia non resta fuori della scena ma entra direttamente in gioco.

La recita è nato in modo molto naturale, come se tutti gli elementi venissero verso di me e non io verso di loro. Al regista si fa sempre la stessa domanda: come è nata l'idea del film? Fellini rispondeva: «Mah,

non so». Antonioni una volta ha detto che l'idea de *Il grido* gli è venuta guardando un muro bianco. Forse è vero, forse è falso. Ritengo che l'idea di un film sia un lungo processo, composto da una serie di cose tenute chiuse in una stanza segreta. Inconsapevolmente, talora, si leggono, si vedono e si vivono eventi che vengono estratti dalla quotidianità, dal loro contesto, ed entrano in una zona oscura, una sorta di subconscio artistico. Poi, vi è un momento in cui si è alla ricerca di qualcosa, momento che io chiamo di umidità (e che rappresenta un periodo di attesa), nel quale si apre anche quella zona oscura e da essa escono liberamente i materiali che trasformano l'idea e, anzi, diventano l'idea del film. Perciò, quando Antonioni dice che l'idea de *Il grido* gli è venuta guardando un muro bianco, afferma il vero e il falso insieme. Dietro c'è un lungo processo. Ne *Il passo sospeso della cicogna*, ad esempio, rappresento un matrimonio che si svolge al di qua e al di là di un fiume: lo sposo sta su una riva, la sposa sull'altra. Nel '58 avevo letto su un giornale che a Creta c'era un'isola abitata da pastori la quale rimaneva totalmente isolata durante l'inverno a causa della corrente molto forte. Siccome nell'isola non c'era un sacerdote, quando qualcuno moriva i pastori accendevano un fuoco e innalzavano una bandiera in segno di lutto. Dall'altra riva arrivava il prete, saliva sulle rocce e celebrava la messa verso il mare e verso il vento. Nessuno poteva sentirlo. All'interno dell'isola si faceva il funerale del pastore morto. Dunque, ho letto di questa storia nel '58, e me ne sono ricordato nel '90. Potete immaginare quanto tempo è stata addormentata dentro di me.

C'è qualcosa che avrebbe voluto mettere ne La recita *e non ha messo a causa della censura?*

Siamo partiti dagli eventi del Politecnico, che rappresentavano un momento di rottura, il segno di una crisi nel regime dei colonnelli. In realtà, non ho pensato alla dittatura facendo il film. Ho soltanto temuto che *La recita* avrebbe potuto essere preso e distrutto.

Ho avuto invece dei problemi con il film successivo, *I cacciatori*, girato dopo la caduta dei colonnelli, durante il governo di restaurazione della destra. Volevo proporlo al festival di Cannes ma la commissione ministeriale temporeggiava; invece di negarmi l'autorizzazione, rimandava la decisione. Avevo una scadenza molto precisa, ma non potevo far uscire il film senza permesso. Con mia moglie e l'assistente, perciò, ci siamo divisi le bobine del film, le abbiamo messe nelle nostre valige e siamo andati a Parigi. Era il primo anno di Gilles Jacob alla direzione del festival di Cannes. Sono stati venduti mezzo milione di biglietti per questo mio film che durava quattro ore. È stato un evento importante. Per la prima volta si parlava della guerra civile, di eventi accaduti nel nostro paese, senza mascherarli, senza infingimenti e si diceva come erano an-

date veramente le cose. In quei giorni tutta la sinistra, ma non soltanto, vedeva rappresentate per la prima volta sullo schermo vicende che aveva vissuto. In una trasmissione radiofonica dopo la proiezione del film, a Milano, mi sono accorto che molti spettatori non sapevano che in Grecia c'era stata la guerra civile.

Si sente vicino a un film come Z, l'orgia del potere *di Costa Gavras?*

Le posso rispondere con l'aforisma di Godard che abbiamo citato prima: Costa Gavras fa dei film politici ma non li fa politicamente. In lui la politica è più spinta sentimentale che comprensione razionale.

Secondo me La recita *riesce a rappresentare perfettamente il gioco brechtiano tra realtà e finzione, tra attore e personaggio, in particolare attraverso i piani sequenza e gli sguardi in macchina. In Godard, al contrario, la volontà di rivelare l'artificio della finzione diventa quasi ossessiva, fino a coincidere con il contenuto stesso del film. Godard a mio parere prende Brecht alla lettera.*

Brecht, in realtà, viene spesso mal letto dagli stessi brechtiani. Quando fa *Madre coraggio*, ad esempio, egli non esclude il piacere dello spettatore. Straniamento non significa per Brecht distruggere l'opera. Godard, estremizzando, ha finito per distruggere, talvolta, i propri film. Così facendo, però, ha giocato un ruolo importante nella storia del cinema perché ha operato forti rotture, ha proposto cose che altri poi hanno saputo sfruttare meglio di lui. Godard è un dato paradossale del cinema, ma si tratta di un paradosso produttivo.

Ho ritrovato temi, scene e atmosfere de La recita *in* Underground *di Emir Kusturica. Cosa ne pensa?*

Credo che Kusturica proceda in maniera molto diversa, costruendo una sorta di baccanale, mentre a me interessa la storia. *Underground* mette in scena un periodo storico, ma non per riflettere sulla storia.

Qual è il suo metodo di lavoro con gli attori, la sua idea di recitazione?

Nel mio cinema, come d'altronde anche nel teatro di Brecht, è il modo di rappresentazione stesso che produce lo straniamento. In *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, che ho visto a Parigi, la regia di Strehler consisteva nel mostrare al tempo stesso la rappresentazione e la sua fabbricazione. La messa in scena elegante di questa commedia non creava una distanza, ma dava una profondità, instaurava un secondo livello. Ecco, Brecht lavorava in tutt'altro modo.

D'altra parte non bisogna dimenticare che il cosiddetto *straniamento* viene dai tempi antichi, quando gli attori portavano le maschere e non mostravano l'espressione del viso. Nel teatro No, ad esempio, i ruoli ma-

schili e femminili erano invertiti, gli uomini recitavano nel ruolo delle donne e viceversa. Brecht ha studiato a lungo il teatro orientale e ne è stato profondamente influenzato.

Per tornare al mio rapporto con l'attore, ho fatto *Il volo* con Marcello Mastroianni, che solitamente, come tutti gli attori italiani, era un interprete molto espressivo, caratterizzato da una forte gesticolazione. Qui non usa affatto le mani, è quasi dorico. Ma non gli ho imposto io questo modo di recitazione, è la sua intelligenza che gliel'ha suggerito.

Con Gian Maria Volonté ho lavorato in un periodo in cui era totalmente disperato, voleva morire. Eravamo a Mostar in zona di guerra e doveva girare assieme a Keitel: Keitel recitava, Volonté, in realtà, si limitava a vivere la propria disperazione a un punto tale che Keitel aveva paura, sentiva che c'era in lui una verità che andava al di là dell'attore. Sulla piazza di Mostar c'era una foto di Koudelka, Keitel guardava a sinistra e Volonté a destra.

Alcuni critici hanno scritto che nel suo cinema i piani sequenza derivano anche da difficoltà economiche. Vorrei sapere qual è il suo punto di vista a questo riguardo.

Il piano sequenza rappresenta per me il rifiuto del montaggio ideologico. Credo che spesso il cambio di inquadratura venga effettuato solo per non fare annoiare lo spettatore, anche se non è questo, chiaramente, il caso di Ejzenštejn. Ma in tal modo si crea una sorta di selezione inconscia dei mezzi di espressione. Non a caso Orson Welles usa i piani sequenza, e Murnau in *Der Letze Mann* ha concepito un piano sequenza che comincia in esterni e si conclude in interni. Anche Dreyer faceva piani sequenza, sebbene in un altro modo.

Una volta a New York, durante una retrospettiva al Museo d'Arte Moderna, ho incontrato un professore dell'Oklahoma University che aveva scoperto un testo di Ejzenštejn pubblicato poco prima della sua morte ed era venuto apposta, viaggiando tutta la notte, per portarmelo. In questo scritto Ejzenštejn diceva che se avesse filmato l'Acropoli non poteva immaginare un altro modo di filmarla che il piano sequenza. D'altra parte non bisogna dimenticare che *Ivan il terribile* manifesta una tensione verso il piano sequenza e che il regista non ha avuto il tempo di finirlo.

Fa molte prove prima di girare?

Sì, molte. Ma un piano sequenza lo so mettere in scena assai rapidamente, mentre i pochi primissimi piani che ci sono nei miei film mi costano ore e ore di riprese.

Ne La recita *c'è una scena che mi ha fatto pensare molto, non so se a proposito, al cinema italiano, in particolare a Rossellini, Bertolucci,*

Pasolini. Si tratta del momento in cui i fascisti ballano tra di loro, uomini con uomini. Qual è l'idea che sta dietro questa scena?

Non riesco a vedere i riferimenti al cinema italiano di cui mi parla. Quel tango tra i fascisti è stato improvvisato durante le prove, non c'era nella sceneggiatura. Ho visto due di questi uomini che, per gioco, hanno cominciato a ballare tra di loro, mentre l'orchestra provava, e così ho avuto l'idea di metterli nel film. Non ci sono metafore o intenti particolari dietro la creazione di questa scena, anche se, a posteriori, la rappresentazione finisce per assumere necessariamente una dimensione ideologica.

Parlando dello straniamento lei ha detto che esso non si realizza tanto attraverso la recitazione degli attori quanto attraverso la regia, in particolare con il ricorso al piano sequenza. A fronte di questo, lei ha espresso un concetto di catarsi che richiama evidentemente quello aristotelico...

Quando parlo di straniamento, intendo una rappresentazione che mostri più piani, compreso il proprio rovescio. C'è un momento, ne *La recita*, in cui gli inglesi recitano la pièce sulla spiaggia, poi cambiano gli abiti e ballano tra loro, mentre si sente *A Long Way to Tiparevi* e, in mezzo alla canzone, un colpo di fucile. Insomma, la storia è presente ma in un ordine rovesciato. In una stessa scena, voglio dire, la stessa situazione può determinare una molteplicità di effetti, di echi.

A proposito dell'incontro tra mito e storia contemporanea, che caratterizza il suo cinema, volevo chiederle cosa pensa dell'idea che Pasolini aveva di girare un'"Orestiade africana" poi non realizzata se non in forma di "appunti per un film da farsi".

Sarei stato scettico se si fosse trattato di un qualsiasi altro regista, ma, trattandosi di Pasolini, credo che con la sua cultura egli avrebbe potuto far fronte a tutto, trovando sempre la giusta direzione. *Medea* lo prova.

Qual è il suo rapporto con un'idea di cinema politico come quello degli Straub, che lavorano anch'essi nella direzione brechtiana e hanno tanti punti di contatto con lei nell'uso del piano sequenza?

Amo e rispetto molto gli Straub, trovo che facciano uno dei rari esempi di cinema retto da una coerenza estrema, oserei dire da una estrema devozione. Non sono credente ma mi piacciono le messe in chiesa.

Prima ha accennato ad Ejzenštejn. Mi piacerebbe che tornasse sull'argomento, sulle sue idee di montaggio e di piano sequenza.

Un piano sequenza molto spesso implica differenti figure di stile (totale, primo piano, ecc.), è come una fisarmonica, capace di orchestrare una successione di diversi piani. Non essendoci tagli temporali, il piano sequenza conferisce una sorta di respiro all'immagine, permette quella che

in musica si chiama la pausa. Che differenza ci sarebbe se ci fosse il montaggio? Il primo piano isolato di un volto implica una sottolineatura espressiva, ma se esso fa parte di un piano sequenza, se è inserito senza soluzione di continuità tra un prima e un dopo, allora l'effetto sottolineatura non si crea e il personaggio risulta immerso in una dialettica d'insieme molto più coerente e musicale.

Ha mai fantasticato di fare un film con un solo piano sequenza?
L'ha fatto Hitchcock con *The Rope.*

Ma lì ci sono tagli, in realtà.
Hitchcock misurava la lunghezza delle inquadrature da girare, era un tecnico straordinario, e cambiava la bobina quando trovava un punto inavvertibile per il passaggio alla bobina successiva, per esempio una zona lievemente oscura, una schiena o un muro. Alla fine è riuscito a realizzare un film di un'ora e mezzo che sembra apparentemente composto di un solo piano.

Apparentemente, infatti.
Prego Dio tutte le mattine affinché mi conceda una bobina da 3.000 metri, ma purtroppo fino ad ora non mi ha fatto la grazia.

Lei ha detto prima che il montaggio crea una sottolineatura. *Ma anche il piano sequenza può assolvere allo stesso scopo. Non le pare che la durata estrema delle inquadrature rappresenti anch'essa una* sottolineatura*?*
La scelta del piano sequenza dipende sempre da quello che uno vuole dire. Più volte ho tentato di fare dei tagli, di frammentare questa unità linguistica. In quei momenti l'operatore si dimostrava assai contento, perché il piano sequenza comporta uno sforzo molto duro da parte sua. Gli attori, invece, lo prediligono perché così non sono costretti a interrompere la recitazione. Alla fine però, tutti i miei tentativi di usare il montaggio non hanno avuto esito, sono sempre tornato al piano sequenza perché questa è la mia natura, questo è il mio modo di scrivere. Mi accade proprio come nella storiella dello scorpione, non posso tradire la mia natura.

Faulkner scrive in un certo modo, con lunghe parentesi, Hemingway compone piccole frasi quasi giornalistiche. Ci sono tanti e diversi modi di scrivere e tutti possono essere validi. Pensate alla scrittura dei registi di Dogma (anche se questa parola non mi piace): è una scelta, alla stregua di tante altre, che vale se il risultato raggiunto è positivo, non vale se gli esiti sono negativi.

27 gennaio

Ha incontrato difficoltà nel dirigere Harvey Keitel ne Lo sguardo di Ulisse, *dal momento che questo attore è abituato ad un sistema produttivo e a un tipo di cinema tanto diversi dal suo?*

All'inizio non è stato facile. Keitel viene infatti da una scuola come l'Actor's studio, con una preparazione assai diversa rispetto agli altri attori del film quali, ad esempio, Erland Josephson e Maïa Morgenstern. È arrivato sul set con cinque persone, un segretario, un maestro di ginnastica, un assistente per i dialoghi, lo psicologo e la sua segretaria personale. Per qualsiasi cosa bisognava trattare con queste persone. Una volta mi sono molto innervosito, quando nel porto di Costanza, in Romania, ha posto un problema di questo tipo: «Il protagonista viaggia, ma con che cosa paga? Ha una carta di credito?». Sono diventato pazzo, gli ho detto che ci separavano secoli di civiltà. Lui non ha risposto, si è limitato a riformulare la domanda. Così, sono stato obbligato a dirgli che il protagonista non paga. È rimasto stupefatto. E io ho capito che, anche se nel film non si vede mai il protagonista pagare, Keitel aveva comunque bisogno di certe informazioni per costruire il proprio personaggio.

Un'altra volta si doveva girare il finale e Keitel aveva paura, cercava di rimandare. Si trattava dell'ultima immagine del film: un monologo di fronte alla macchina da presa. Il nostro set era una cineteca distrutta.

La recita

Avevamo finito di girare tutto, ci restava soltanto la fine del film. Così gli ho detto: «Non possiamo più aspettare, domani si gira». Il giorno dopo egli era molto inquieto. Arriviamo sul set, i tecnici dispongono le luci e la gru, tutto è pronto. Facciamo una prova meccanica: da dove il personaggio deve partire, dove si ferma, dove arriva, dove si siede. Keitel mi dice che vuole provare sul serio, ma ha bisogno di qualcosa, di una lunga preparazione... Che cosa vuole? Un disco di Frank Sinatra, una canzone particolare. Eravamo fuori Atene e bisognava trovare questo vecchio disco. Con una automobile sono andati a cercarlo. Nel frattempo la troupe ha cominciato a innervosirsi. Finalmente hanno portato una cassetta. Keitel si è ritirato dietro le scene e l'ha messa; quando è finita, ha cominciato a piangere e gridare «mamma!». Non sapeva che rapporto ci fosse tra il disco e la madre, ma urlava come un animale ferito. Quando si è presentato davanti a noi per dirci che era pronto, il suo volto era rigato di lacrime. Facciamo il primo ciak. Aveva pianto talmente che si era come svuotato, non riusciva a tirar fuori più alcuna emozione. Così riproviamo ancora, ma anche questa volta non funziona. Allora io ho detto al direttore di produzione di far sgombrare il set. «Via tutti!». La segretaria di Harvey mi ha chiesto: «Deve andarsene anche Keitel?». «Tutti!». Con un gesto di stizza Harvey è uscito e io ho messo una cassetta con la musica del film a tutto volume. Appena è finita, ho fatto rientrare tutti sul set. Harvey, venendo verso di me, mi ha guardato come se volesse uccidermi e mi ha detto: «Vaffanculo, credi di essere Dio!». Non ho replicato, mentre continuava a insultarmi. L'ho fatto sfogare. Quando mi è parso che avesse finito, gli ho chiesto se era pronto. È impallidito, ma ha detto di sì e ha girato la scena che si vede nel film. Più tardi ho raccontato, ridendo, tutta la storia a Josephson. Mentre parlavo vedevo che il suo volto cambiava d'improvviso perché dietro di me era apparso Harvey e si era messo ad ascoltare. Ho pensato che sarebbe di nuovo esploso, ma invece è scoppiato a ridere e mi ha detto: «Sei un grande!».

Con Josephson, che è un attore di Bergman e ha un altro metodo, le cose sono andate diversamente. Una volta doveva girare con Keitel una scena in cui entrambi correvano con un secchio d'acqua su un ponte e arrivavano alla cineteca ansimando. Harvey ha chiesto un po' di tempo e si è allontanato correndo. «Ma dove va?», mi ha chiesto Josephson. Gli ho risposto: «Va a correre per farsi venire il fiatone». Josephson non ha replicato. La sua preparazione per girare la scena è stata di fare due o tre salti. Su tutto questo poi ha scritto un libro dove dice di stimare molto il metodo di Harvey, ma di preferire il proprio.

Con Mastroianni, le cose erano ancora diverse. Mi diceva: «Sono un bambino, raccontami una storia, fammi viaggiare e io entro dentro il film». Non gli piaceva il metodo dell'Actor's studio. Fino a un quarto

d'ora prima di girare parlava con l'operatore, diceva battute, raccontava aneddoti. Ma dopo si chiudeva nella sua roulotte, come dentro una conchiglia, e quando usciva era perfetto già al primo ciak. Con questo voglio dire che ci sono molte scuole ma che, a prescindere dalla formazione dell'attore, ciò che conta alla fine è il risultato ed esso non deriva tanto dalla scuola che si è fatta quanto dalla personalità dell'attore. Anche nelle scuole di regia le cose funzionano così. La personalità del regista conta più degli studi che si stanno facendo. Tra i miei compagni di corso, ad esempio, solo la norvegese Anja Brejen è riuscita a distinguersi.

Vorrei fare due domande: la prima riguarda ancora La recita. *Come è nata l'idea del sogno regressivo che la madre racconta al figlio? La seconda è su* Lo sguardo di Ulisse. *Se dovesse rigirarlo, cambierebbe qualcosa?*

Per quanto concerne il sogno de *La recita*, si tratta di una storia che mi ha raccontato mia madre e che avevo dimenticato. Nel quartiere dove abitavo da piccolo, c'era un violinista, un personaggio strano, poetico.

Credo che il rapporto tra madre e figlio sia sempre un rapporto edipico, come diceva Freud, che oggi è fortemente contestato.

Che dire a proposito della seconda domanda? Forse modificherei qualcosa ne *Lo sguardo di Ulisse*, anche se non so di preciso cosa. Tutte le volte che rivedo i miei vecchi film mi viene sempre voglia di fare cambiamenti e in alcuni casi li ho anche fatti. Quando si gira non si riesce a realizzare che una parte delle nostre intenzioni, il 30%, come diceva Truffaut, il quale riteneva anche che l'autore fosse sempre più intelligente dei suoi film. Penso che ognuno di noi pensi di poter far meglio, di riuscire, cioè, a realizzare una percentuale un po' più alta delle proprie intenzioni.

Lo sguardo di Ulisse *ha un colore prevalente, il blu.* La recita, *invece, è un film a dominante rossa. Che senso attribuisce a queste scelte cromatiche?*

Non sono mie scelte, purtroppo. Talvolta la dominante di colore non dipende dalle intenzioni del regista ma dai laboratori di stampa, che egli non riesce a controllare. Probabilmente la dominante blu proviene dai laboratori di Cinecittà. Per quanto riguarda la dominante rossa, *La recita* ha assunto questa caratteristica col passare del tempo, come accade a tutte le vecchie pellicole a colori. Quando si fanno delle copie in serie si hanno spesso risultati lontanissimi da quelli voluti dal regista. In Francia, ad esempio, mi è capitato di avere copie a dominante verde. Per il mio ultimo film, *L'eternità e un giorno*, ho seguito personalmente l'equilibratura a Cinecittà, eppure le copie che sono state fatte successivamente presentano delle differenze rispetto alle mie intenzioni originarie.

Ne Lo sguardo di Ulisse, *comunque, molti elementi della scenografia esaltano il colore blu: la ringhiera, il retro dei camion, per non parlare del mare. Siccome il blu è un colore che appartiene anche ai luoghi in cui il film è stato girato, mi chiedo se il suo uso non sia stato automatico e in qualche modo inconscio.*

Il blu non è la dominante del film ma, appunto, un colore che esiste nella realtà fisica dei luoghi in cui si sono svolte le riprese. È chiaro che talvolta finisce per costituire anche un elemento connotativo, intenzionale. La barca, ad esempio, è stata dipinta volutamente di blu per creare una dimensione onirica.

Ci sono, in alcuni dei miei film, uomini vestiti di giallo, con impermeabili gialli. Nel finale de *Il passo sospeso della cicogna* i giovani sono vestiti di questo colore. Lo stesso avviene in *L'eternità e un giorno.* Si tratta di una scelta pittorica, che attraversa tutti i miei film. La prima volta che ho usato il giallo è stato in *Viaggio a Citera.* Pioveva, l'ambiente era grigio, tra le comparse che l'assistente mi ha trovato ce n'era qualcuna con la bicicletta e l'impermeabile gialli. Mi sono accorto in quel momento che il giallo sul grigio stava bene e da allora l'ho usato tante volte, con fini diversi. Per esempio ne *Il paesaggio nella nebbia* gli uomini in giallo rappresentano gli angeli, visto che il film è un racconto di fate e ci sono versi di Rilke (la prima delle elegie duinesi) recitati dal protagonista, che cominciano con queste parole: «Se avessi gridato chi mi avrebbe sentito dell'armata degli angeli?».

Harvey Keitel ne *Lo sguardo di Ulisse*

Ne Lo sguardo di Ulisse *una battuta suona pressappoco così: «Dio per prima cosa ha inventato il viaggio». Mi pare che questo tema del viaggio sia ricorrente nel suo cinema.*

Non direi. *I cacciatori* è centrato sul tema dell'assedio, così come *I giorni del '36*. Per me il viaggio è soprattutto il processo di attesa, che caratterizza la messa a punto del film, quello che ieri ho chiamato stato di umidità.

Vorrei fare un raffronto tra La recita *e* Lo sguardo di Ulisse. *In entrambi c'è lo straniamento della memoria, attraverso il gioco scenico sul passaggio di tempo. Ma nel primo si tratta di una memoria collettiva, nel secondo di una memoria individuale, come se lei avesse rinunciato a prendere posizione sulla guerra in Iugoslavia, mentre l'aveva presa sulla guerra civile greca. Perché ha sentito il bisogno di dire la verità nel '75 e non nel '94?*

Perché sono più pessimista di allora. Questo secolo è cominciato con l'episodio di Sarajevo che ha dato origine alla prima guerra mondiale e con Sarajevo si chiude. Non abbiamo imparato niente dalla storia. Siamo degli sconfitti. E la sconfitta è tanto più grave per gli europei perché essi, per risolvere i loro problemi, hanno chiamato il grande fratello orwelliano, cioè l'America. Il viaggio di Clinton in Italia, Grecia, Germania sembra il viaggio di un imperatore romano che visita le proprie province. Al tempo de *La recita* speravo in un cambiamento che oggi mi appare sempre più lontano.

Sia ne La recita *che ne* Lo sguardo di Ulisse *torna il tema del teatro. In quest'ultimo ricorre a Shakespeare...*

È la prima volta che utilizzo Shakespeare. Ho pensato che il suo *Romeo e Gulietta* rappresentasse uno straordinario elemento di contrasto nella città assediata di Sarajevo. In questo paesaggio di morte e distruzione, l'amore poteva costituire un anelito di speranza.

La donna rappresentata in questo film simboleggia l'universo femminile in generale?

Nell'*Odissea* ci sono quattro donne che sono differenti l'una dall'altra. Qui tutte e quattro hanno lo stesso volto perché rappresentano quattro versioni dell'amore.

È intenzionale l'ambiguità che viene mantenuta durante il film tra sguardo oggettivo e sguardo soggettivo?

Non vedo dove sia l'ambiguità tra questi due poli. Il problema del film è quello del vedere o del non vedere. È vero che qualche volta la macchina da presa cerca di far chiarezza, ma lo stesso tentativo viene fatto anche dal protagonista. In tal caso la macchina da presa si limita a tradurre solo lo stato confusionale in cui egli si trova, la sua non comprensione che deri-

va dal suo non vedere le cose. Ho l'impressione che in ogni storia, così come nella Storia e nella guerra, si dovrebbe procedere attaverso una domanda di chiarezza. Ci sono così tante informazioni e posizioni differenti, persino contraddittorie, che la realtà finisce per diventare opaca. Chi può dire chi ha veramente ragione nella guerra del Kosovo? Una guerra cominciata perché era in atto un'epurazione etnica (o per altre ragioni, chissà!) che continua anche adesso? Siamo pieni di immagini del Kosovo che vengono dalla televisione. Non sappiamo se queste sono state manipolate come è successo per quelle della guerra del golfo mostrate dalla CNN. In tale confusione la questione del vedere o non vedere investe il cittadino prima che il politico, il quale si muove secondo un'altra logica, cioè decide senza vedere.

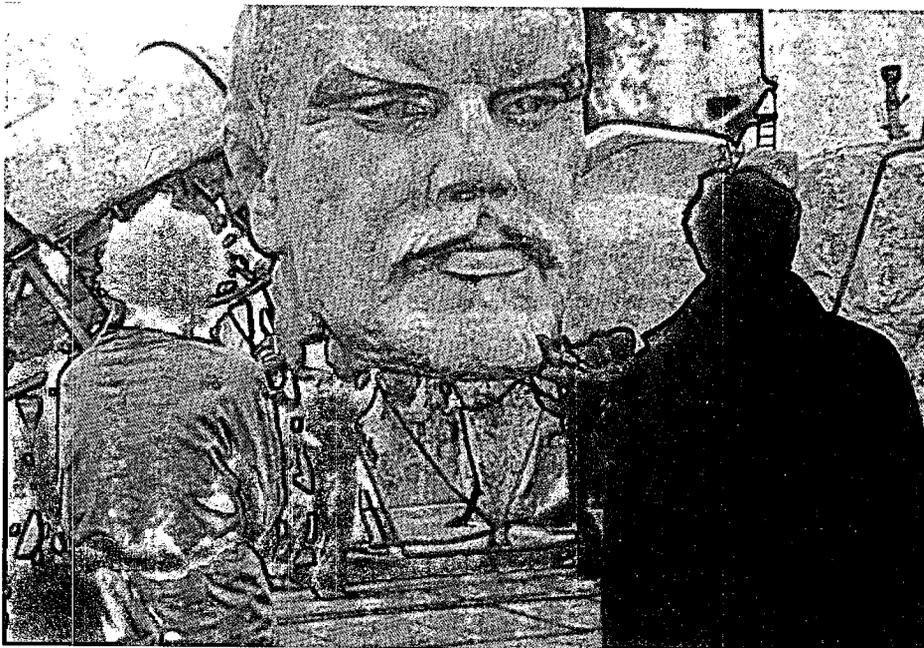
Nel film il protagonista dice di essere un collezionista di sguardi perduti. In che senso?

Il mio protagonista lavora in una cineteca. Per lui gli sguardi perduti sono i film che mancano, le immagini che non ha nella sua collezione. Pensi, per esempio, ai film girati durante la guerra civile in Grecia, che solo recentemente sono stati ritrovati.

Che tipo di collaborazione ha instaurato con Tonino Guerra?

Tonino è un caso unico. Non so come lavori con gli altri, anche se mi è parso di capire che è una specie di camaleonte, capace di adattarsi al regista con cui di volta in volta collabora. L'ho conosciuto all'epoca in cui era lo sceneggiatore di Tarkovskji. Siccome il mio collaboratore abituale si trovava in America per un anno, mi sono rivolto a lui ed è stato molto facile trovarci subito d'accordo. In seguito Tonino è diventato un sacco di altre cose per me; a volte si comporta come un padre, mi chiede se ho freddo, se ho caldo, se ho mangiato, altre volte sembra mio figlio. Sa fare emergere le cose contenute nell'inconscio, proprio come uno psicanalista. Spesso lui sta seduto ed io gli passeggio davanti dicendo qualsiasi cosa mi passi per la mente. Quando sente qualcosa di interessante mi ferma, prende appunti e poi mi dice di continuare. La storia del film che avete visto è cominciata in modo strano: sono andato da lui a Pennabilli, un posto magnifico, dove si mangia bene e i contadini sono stupendi. Tutte le mattine Tonino ed io, come due ombre, passeggiavamo per le vie del posto e parlavamo liberamente, non soltanto della sceneggiatura del film, ma anche di tante altre cose.

È difficile mettere in piedi la produzione dei suoi film, dal momento che essi sono così poco commerciali?

I miei budget sono ragionevoli e bastano per fare i film in piena libertà. Se superassi una certa cifra avrei dei problemi a mettere in piedi la produzione e soprattutto non sarei più libero. Per questo gli alti budget non mi interessano.

Lo sguardo di Ulisse

Quanto è costato Lo sguardo di Ulisse*?*
Cinque milioni di dollari.

Non è poco, in Italia non si fanno film da cinque milioni di dollari.
Ho realizzato il mio primo film con quindicimila dollari e una troupe di cinque persone. È normale che si cominci con poco.

Il suo prossimo film?
Il prossimo film costerà il doppio e sarà girato in Grecia, Russia Uzbekistan, Samarcanda, sul Lago di Val, Israele, Gerusalemme, Altopiano di Golan, New York e in mezzo all'oceano.

Tornando alla battuta su Dio e il viaggio che ho detto prima, si tratta di una citazione?
Sì, di un poeta greco. Ma molti altri poeti sono citati nel film. Ad esempio Keitel a un certo punto dice: «In my end there is my beginning». La frase è presa dai *Quattro quartetti* di Eliot. Josephson, inoltre, quando è in cineteca legge in tedesco una poesia di Rilke.

L'ultima battuta del protagonista de Lo sguardo di Ulisse*, «Tornerò, tornerò», è anch'essa tratta da qualche testo poetico?*
No, è mia, ma rinvia all'*Odissea*, quando Ulisse torna a Itaca sotto le

vesti di un altro. Sua moglie non lo riconosce, o forse fa finta di non riconoscerlo, e lui dice: «Tornerò, ti darò dei segni per farmi riconoscere».

Lei ha visto la cineteca di Belgrado?

È la terza cineteca al mondo. Ciò che fa il protagonista del mio film l'ho fatto io in prima persona. Sono andato, cioè, a cercare i film dei fratelli Manakis, prima a Skopje dove non li ho trovati e poi a Belgrado, dove ho incontrato il vecchio direttore della cineteca, ora in pensione, che mi ha detto di averli in custodia. Uno dei due fratelli Manakis glieli aveva consegnati quando era molto giovane raccomandandogli di tenerli come un tesoro. Così ho avuto le bobine e ho chiesto subito se potevo svilupparle. Mi è stato risposto che nessuno finora ci era riuscito. In Germania, presso un grande laboratorio, ho domandato se era possibile svilupparle con le tecnologie sofisticate di oggi. I tecnici mi hanno detto che era impossibile e che c'erano solo due spiegazioni di questa impossibilità: o la pellicola vergine era bianca o l'emulsione si era consumata all'interno.

La sua espressione, il «collezionista di sguardi perduti» mi pare che possa essere intesa anche come metafora del cinema, del cineasta e del cinéphile.

È sicuramente la descrizione esatta dei cinetecari alla ricerca delle pellicole scomparse. Ho lavorato alla Cinémathèque Française e ho visto cosa succedeva quando si recuperava un film e lo si faceva uscire dall'oblio. Era un vera e propria festa.

Filmografia

Ekpombi (t.l. Trasmissione), 1968, cm
Anaparastasi (*Ricostruzione di un delitto*), 1970
Meres tu '36 (*I giorni del '36*), 1972
O thiasos (*La recita*), 1975
I Kynighi (*I cacciatori*), 1977
O Megalexandros (*Alessandro il Grande*), 1980
Athinai, 1982, doc.
Taxidi sta Kythira (*Viaggio a Citera*), 1984
O melissokomos (*Il volo*), 1986
Topio stin omichli (*Paesaggio nella nebbia*), 1988
To meteoro vima tu pelargu (*Il passo sospeso della cicogna*), 1991
Lumière et compagnie, 1995, ep.
To vlemma tu Odyssea (*Lo sguardo di Ulisse*), 1995
Mia eoniotita kai mia mera (*L'eternità e un giorno*), 1998

El ángel exterminador

L'angelo "sterminato" di Buñuel
I tagli della versione italiana

David Bruni

In occasione del recente convegno *Luis Buñuel, l'occhio anarchico del cinema*, tenutosi a Pordenone poco prima del 22 febbraio 2000, centenario della nascita del regista, un paio di relatori hanno opportunamente denunciato le infedeltà e i tradimenti riscontrabili nella versione italiana di due suoi film, *Nazarín* (*Nazarin*, 1958) e *La Voie lactée* (*La via lattea*, 1969), imputabili a consapevoli scelte assunte dal traduttore dei dialoghi, in entrambi i casi il commediografo e sceneggiatore Diego Fabbri. Al primo di questi film, tratto dal romanzo omonimo di Benito Pérez Galdós, Paola Iasci ha dedicato una puntuale e informata comunicazione, analizzando nel dettaglio l'intervento di Fabbri, maliziosamente volto a smussare, sopire e addomesticare la portata di battute "a rischio", ritenute offensive per la delicata sensibilità dello spettatore cattolico italiano, ed evidentemente giudicate poco gradite ai suscettibili vertici ecclesiastici. Ernesto G. Laura, da parte sua, ha ricordato come il curatore de *La via lattea* (ancora Diego Fabbri) abbia provveduto ad edulcorare, riuscendo perfettamente nell'intento, alcuni scambi dialogici dell'affascinante e surreale excursus condotto da Buñuel nel territorio minato delle eresie, i dogmi e le dottrine religiose, attraverso epoche storiche distinte[1].

Nazarin e *La via lattea* non costituiscono, certamente, casi isolati: vi sono numerose altre versioni italiane di pellicole buñueliane rimaste vittime di omissioni, modifiche e tagli, di interventi, insomma, assimilabili per il comune tradimento perpetrato nei confronti del testo di partenza, compiuto tuttavia secondo un ventaglio assai ampio di possibili varianti.

Il confronto tra le copie italiane dei film diretti da Buñuel – in particolare durante l'esteso periodo messicano della sua attività – e le relative versioni originali riserva non poche sgradevoli sorprese e, in un paio di circostanze, ci pone davanti a robusti ed esecrabili interventi censori.

Se la responsabilità delle sgradevoli sorprese è talora da ascrivere all'approssimazione e alla fretta con cui sono stati tradotti i dialoghi delle edizioni distribuite nel nostro paese, in altre occasioni essa pare dipendere da una negligenza che non sappiamo se è imputabile ai produttori di molti dei film messicani o ai curatori della loro versione italiana, i quali,

non disponendo del controtipo della pellicola con annessa colonna sonora internazionale distinta dalla colonna dialoghi, non hanno potuto far doppiare gli attori senza, al contempo, tradire anche la musica e gli effetti originali. L'assenza del controtipo ha, dunque, originato conseguenze estremamente dannose: da una parte l'alterazione del missaggio originale di musica, rumori e dialoghi, quando non addirittura la sostituzione di brani o interi inserti musicali con altri, arbitrariamente scelti per rimpiazzarli[2]; dall'altra, l'omissione di una ricorrente cifra stilistica buñueliana, ovvero la presenza di un'immagine fissa o di un'inquadratura iniziali, in qualche modo anticipatrici del "clima", dell'atmosfera prevalente nei rispettivi film[3].

Ma vi sono, come si è accennato, anche situazioni ben più gravi: infatti, le versioni italiane di *El bruto* e di *El ángel exterminador*, che tuttora circolano nel nostro paese e più volte sono state trasmesse da canali televisivi pubblici e privati, hanno subìto una vera e propria "purga" censoria, col risultato di vedere il numero delle loro inquadrature considerevolmente ridotto, e i loro equilibri espressivi irrimediabilmente alterati.

La censura italiana ha duramente colpito il mélo diretto da Buñuel nel 1952 e interpretato dal divo Pedro Armendáriz, infierendo, in maniera particolare, sulle sequenze ritenute pericolose per l'elevato potenziale di critica sociale in esse insito e per il denso erotismo sprigionato, ma anche, ad esempio, cancellando l'accostamento, giudicato evidentemente blasfemo, tra le carni dei bovini macellati e l'immagine della Virgen de Guadalupe nel mattatoio del Rastro, il popolare quartiere di Città del Messico in cui si snoda la trama di *El bruto*.

Appaiono forse ancora più gravi le mutilazioni inflitte alla versione originale di *El ángel exterminador*: prima di tutto perché, essendo trascorsi alcuni anni dalla distribuzione di *El bruto*, era lecito attendersi un atteggiamento meno reazionario da parte della censura; poi perché la vicenda di *El ángel exterminador* si presentava, almeno a una visione immediata, meno pericolosa della esplicita denuncia di natura sociopolitica presente nel film realizzato nel 1952, pur risultando, tuttavia, nel complesso, decisamente più perturbante per lo spettatore.

El ángel exterminador è forse l'opera più rappresentativa di Buñuel, frutto della mirabile fusione tra la scrittura "classica" e solo in apparenza trasparente, adottata per necessità durante il periodo messicano, e moduli espressivi che rinviano apertamente all'esperienza surrealista. Sorretto da una calibratissima architettura narrativa, infarcito di idee, ossessioni personali e *topoi* ricorrenti nella produzione buñueliana letteraria e cinematografica, il film delinea una inconsueta dimensione spazio-temporale, in cui vengono immersi i protagonisti e, contemporaneamente, coinvolti gli spettatori, irretiti dagli ipnotici movimenti di macchina, e turbati dalla sistematica e progressiva negazione, nell'universo diegetico, delle leggi e

dei costumi che abitualmente governano la nostra ordinata e ragionevole esistenza.

Opera straordinariamente composita, *El ángel exterminador* è, di conseguenza, uno dei film buñueliani che maggiormente ha stimolato critici e studiosi, alimentando una sterminata e ricchissima bibliografia. Sono state fornite, col passare degli anni, molteplici letture tese a privilegiare, di volta in volta, interpretazioni di natura storica, sociopolitica, psicoanalitica o religiosa, spesso anche con risultati assai stimolanti e ingegnosi. Spetta forse a Roland Barthes il merito di aver colto, meglio di chiunque altro, il "segreto" di *El ángel exterminador*, individuando la motivazione profonda del misterioso fascino che il film emana a ogni sua visione, anche molto ravvicinata nel tempo. Intervistato da Michel Delahaye e Jacques Rivette, lo scrittore francese elogiò *El ángel exterminador* per una sua peculiare caratteristica, la capacità di "sospendere il senso":

> E in questa prospettiva il film è molto bello: lascia vedere come, ogni momento, il senso sia sospeso senza essere mai, s'intende, un non-senso. Non è affatto un film assurdo; è un film pieno di senso; pieno di quella che Lacan chiama "significanza". È pieno di significanza, ma non ha un senso, né una serie di piccoli sensi. Con ciò stesso è un film che scuote profondamente, e scuote al di là del dogmatismo, delle dottrine. [...] Si potrebbe del resto dimostrare, ma richiederebbe del tempo, come i sensi che a ogni istante "fanno presa", nostro malgrado, siano travolti in un disbrigo estremamente dinamico, estremamente intelligente, verso un senso successivo, che a sua volta non è mai definitivo[4].

Non sappiamo se i censori di casa nostra conoscessero le riflessioni di Roland Barthes, ma certamente allo spettatore de *L'angelo sterminatore* non è permesso di apprezzare adeguatamente la "sospensione di senso" che caratterizza la versione originale, purgata di ben ventisei inquadrature e di numerosi fotogrammi appartenenti ad altri piani, per una durata totale di circa nove minuti.

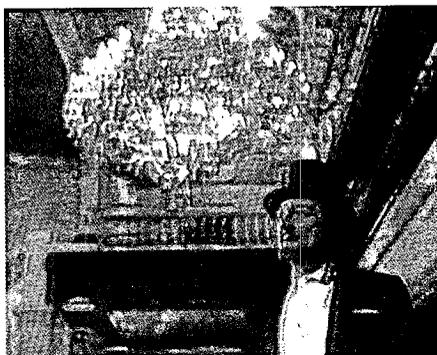
El ángel exterminador è ricco di ripetizioni: un identico evento viene mostrato due volte; la medesima battuta viene pronunciata dallo stesso personaggio o da un altro in una seconda occasione; e, d'altra parte, la liberazione temporanea dallo stato di prigionia in cui vivono tutti gli ospiti di Nóbile, bloccati all'interno della casa, è resa possibile dalla riproposizione spaziale delle condizioni esatte in cui essi si trovavano all'inizio della serata. Nel suo disegno complessivo, il film è basato su una struttura circolare e, al suo interno, prevale decisamente una logica binaria; un modo, questo, per alludere alla coazione a ripetere quale meccanismo che regola le dinamiche della classe sociale dominante, ma anche uno strumento efficace, nelle mani di Buñuel, per esercitare un effetto ipnotico sullo spettatore[5].

Dall'alto in basso:
i titoli di testa nella versione originale e in quella italiana

All'inizio del film assistiamo al fuggi fuggi di tutta la servitù, con l'eccezione del fido maggiordomo Julio, in coincidenza con l'arrivo imprevisto degli ospiti, a cui Edmundo Nóbile fa da anfitrione: le cameriere Meri e Camila riescono ad andarsene, ma solo dopo essersi temporaneamente nascoste in una stanza di servizio. L'arrivo della comitiva di ricchi borghesi, reduci da una serata trascorsa assistendo alla rappresentazione di *Lucia di Lammermoor*, viene presentato da Buñuel due volte; i personaggi e i luoghi sono gli stessi, identica la battuta rivolta da Edmundo («Lucas! ...Che strano, Lucas non c'è. Ci libereremo dei cappotti di sopra. Salite, salite, ve ne prego»[6]) ai suoi ospiti; l'unica variante, quasi impercettibile, è che nella seconda inquadratura la mdp è angolata leggermente dall'alto. Nella versione italiana, la ripetizione è stata eliminata, grazie al taglio di un paio di piani. I censori, forse ritenendo (come accadde, pare, allo stesso operatore del film, Gabriel Figueroa) che il regista avesse commesso un errore in sede di mon-

L'arrivo degli ospiti in casa Nóbile ripetuto due volte. Le prime due immagini si riferiscono all'inq. 11 e le restanti all'inq. 13, tagliata nella versione italiana

taggio, oppure, più probabilmente, avendo compreso l'effetto destabilizzante esercitato dalle originali scelte buñueliane sulle coordinate mentali dello spettatore, hanno omesso anche i fotogrammi iniziali dell'inquadratura in cui Edmundo brinda a Silvia – interprete della fidanzata vergine di Lammermoor – per la seconda volta e con la stessa formula, senza tuttavia riuscire a catturare l'attenzione dei commensali, come era avvenuto in precedenza. I censori hanno inoltre provveduto a tagliare l'inquadratura in cui Leandro e Cristián si salutano e abbracciano affettuosamente come vecchi amici, dopo che, nel piano precedente, i due sono stati appena presentati da Raúl.

La *vis* polemica di Buñuel si abbatte nei confronti di Silvia, Ana e Rita – tre autorevoli figure dell'alta borghesia, impassibili di fronte alle disgrazie vissute dal popolo, ma estremamente sensibili alla morte, solo a patto che questa colpisca individui di alto lignaggio – in un pugno di inquadrature totalmente cancellate dalla versione italiana.

Silvia: «Buongiorno, Rita. Ha dormito bene?».
Rita: «Non lo crederà ma ho dormito tutto di fila, senza mai svegliarmi».
Ana: «Io, invece... che notte! Neanche durante l'incidente ferroviario di Nizza mi sono sentita le ossa altrettanto rotte...».
Rita: «Lei ha avuto un incidente ferroviario? Com'è appassionante!».
Silvia (ad Ana): «Se ti vedessi in uno specchio!».
Ana: «Passavo da un vagone all'altro... come una pazza. Il vagone di terza classe, pieno di gente del popolo, s'era schiacciato come un'enorme fisarmonica... E nell'interno... Che macello! Devo essere insensibile, perché il dolore di quegli infelici non mi commosse affatto...».
Leticia: «Ho fame».
Silvia: «Insensibile? Lei che è svenuta sfilando davanti al corpo del principe Luttar!».
Ana: «Oh! Come può fare questo paragone? Com'era possibile rimanere insensibili davanti alla grandezza della morte... di quell'ammirevole principe che fu nostro amico? E il suo nobile profilo?».
Leticia: «Non si fa colazione in questa casa?».
Rita: «Credo che la gente del popolo, le classi basse, siano meno sensibili al dolore. Avete già visto un toro ferito? Impassibile!».
Silvia: «Bene, andrò a rinfrescarmi un poco... siamo tutte orribili... ma è così divertente»[7].

Lo spettatore italiano, privato di questo scambio dialogico a tre (inqq. 78-80 della versione originale), perde anche la possibilità di cogliere la frecciata contro Salvador Dalí cui Buñuel allude nella propria autobiografia[8].

Come spesso accade nei film di questo regista, singoli elementi o intere sequenze di *El ángel exterminador* nascono da ricordi e suggestioni personali, che, decontestualizzati, assumono nella loro nuova collocazione una valenza perturbante, insolita, come in un collage di gusto surrealista. Si pensi, ad esempio, al successivo dialogo (inq. 110 vers. orig.) tra Silvia, Ana e Rita, che riguarda le esperienze vissute dalle tre nel ripostiglio adibito a gabinetto.

Silvia: «Ho sollevato il coperchio e ho visto un immenso precipizio. E sul fondo le acque chiare di un torrente».
Ana: «Sì, e prima di sedermi, a pochi metri sopra la mia testa è passata un'aquila».
Rita: «A me il vento ha lanciato sul volto un gran turbinio di foglie».
Blanca: «Ho freddo»[9].

Questa conversazione "assurda" trae la propria origine dalle sporadiche frequentazioni giovanili, da parte di Buñuel, delle toilette ricavate sulla sommità di precipizi in terra spagnola, nei pressi di Cuenca.

Un altro rapido e folgorante scambio dialogico di incontestabile gusto surrealista è stato reso nella versione italiana con una traduzione del tutto irrelata rispetto all'originale, in modo da normalizzarne l'effetto sugli spettatori. Mi riferisco al momento in cui Eduardo e Beatriz, i giovani ospiti di casa Nóbile in procinto di sposarsi, si chiudono in uno dei ripostigli alla ricerca di un po' d'intimità. Le loro ferali battute fuori campo (inq. 118 vers. orig.), udite dal dottore Carlos e dal colonnello Álvaro, i più equilibrati e lucidi fra tutti i prigionieri, devono essere parse troppo fuori luogo ai curatori della versione italiana, che le hanno prontamente trasformate, in parole sussurrate e sospiri affannosi, ritenuti maggiormente consoni all'estasi erotica che si suppone i due stiano vivendo.

Eduardo: «Qui, si getta il mare...».
Beatriz: «Non arrivo».
Eduardo: «Scendi ancor più... Di già... il rictus... Orribile!».
Beatriz: «Amore mio».
Eduardo: «Mia morte! ...Oh mio rifugio!»[10].

Eduardo: «Amore mio! Vieni più vicino!».
Beatriz: «Sì, tesoro!».
Beatriz: «Così, è meraviglioso!».
Beatriz: «Amore...».

La vicenda di *El ángel exterminador* si alimenta di numerosi micro-episodi, minuscoli accadimenti, ciascuno dei quali ruota attorno a un'idea visiva, a una trovata o alla rielaborazione di un ricordo autobiografico, ed è disposto secondo un ordine che, nella maggior parte dei casi, potrebbe essere modificato senza pregiudicare lo svolgersi dell'intreccio, fondato sul succedersi di eventi interscambiabili dal punto di vista della logica narrativa. Alcuni di questi frammenti diegetici, spesso autentici sketch, vere e proprie gag che rinviano, per struttura e gusto, agli scritti letterari giovanili di Buñuel (in particolare a *Une jirafe*, apparso per la prima volta nel 1933 in «Le Surréalisme au Service de la Revolution»), sono stati eliminati, nella versione italiana del film. Si pensi, ad esempio, al dialogo fra Beatriz e Julio (inqq. 133-139 vers. orig.), intento a mangiare pallottole di carta, oppure, ancora, all'astio che l'ipersensibile, effeminato e isterico Francisco manifesta nei confronti di Silvia (inqq. 142-144 vers. orig.), per la sua abitudine di pettinare solo la parte anteriore del cuoio capelluto. Questi due momenti nascono da suggestioni autobiografiche: il primo rimanda a un gioco infantile che Buñuel faceva con i compagni nel collegio gesuita dove studiava[11]; il secondo rievoca l'odio nutrito dal futuro regista nei confronti di un suo compagno di stanza, Juan Centeno, ai tempi della madrilena Residencia de Estudiantes, per un atteggiamento identico a quello assunto da Silvia[12].

Il timore di urtare la suscettibilità degli influenti vertici ecclesiastici ha sicuramente guidato i censori nella scelta di infliggere ulteriori tagli alla pellicola prodotta da Gustavo Alatriste. A farne le spese è la duplice, solenne promessa che la sofferente Leonor, gravemente ammalata di cancro, strappa al dottore: un viaggio insieme a Lourdes per prosternarsi ai piedi della

Il dialogo tra Ana, Silvia e Rita, tagliato nella versione italiana.
Dall'alto in basso: inqq. 78, 79 e due momenti dell'inq. 110

Madonna e l'acquisto di una Vergine lavabile di caucciù. Una richiesta, quest'ultima, dagli effetti comici assicurati, comuni anche ad altri momenti di *El ángel exterminador*, la cui natura composita permette la coesistenza felice di humour e denuncia sociale, di snodi narrativi tipici del film poliziesco e di inserti onirici dall'effetto agghiacciante. Come nell'incubo collettivo collocato verso la fine del film (poco prima della liberazione temporanea dalla condizione di prigionia), anch'esso fortemente ridimensionato nella versione italiana: quattro sono, in questo caso, le inquadrature tagliate, ovvero le più inquietanti; oltre, naturalmente, al piano in cui la *voice over* di un uomo (si tratta, forse, di Nóbile) invita ad ammirare la cima di un gruppo montuoso, dove si troverebbe il papa "solenne e maestoso", simile a "un guerriero".

Il desiderio di "normalizzare" la versione italiana cancellando certi elementi ritenuti sconvenienti per motivi religiosi, o eliminando situazioni temute per il loro elevato potenziale perturbante, trova un naturale prolungamento nella traduzione, scorretta, di alcune battute, dettagli di

Altre inquadrature censurate nella versione italiana. Dall'alto in basso: Julio offre le pallottole di carta a Beatriz (rispettivamente inqq. 138 e 139); Francisco adirato con Silvia, intenta a pettinarsi (inqq. 142 e 144)

secondaria importanza se confrontati con la concreta, materiale rimozione di numerose inquadrature, ma proprio per questo rivelatori dei reali intenti perseguiti dai censori. Ecco che allora, in una delle prime inquadrature di *El ángel*, l'ipotesi formulata dal cuoco Pablo per spiegare al maggiordomo Julio la fuga del domestico Lucas (Cuestión de faldas, ¿quién sabe?/Qualche storia di donne, chissà...), viene modificata in una neutra ammissione di ignoranza (Non lo capisco proprio, chissà!), priva cioè dell'esplicito riferimento ai rapporti con l'altro sesso presente nella versione originale. I traduttori si sono preoccupati anche di eliminare l'unico, isolato e innocente rinvio topografico alla nostra penisola, sostituendo il luogo (Nizza al posto di Capri), in cui il direttore d'orchestra dice di aver già assaggiato il piatto maltese promesso dalla padrona di casa Lucía Nóbile. Inoltre, nella versione italiana si preferisce attribuire un malessere al nipotino di Pablo piuttosto che alla sorella di questi, come accade nell'originale, quando il cuoco adduce una scusa per fuggire dalla villa. La battuta che Lucia rivolge al-

l'amante Álvaro, indicandogli le parole che ha intenzione di dire al marito Edmundo, qualora questi dovesse scoprirli in camera insieme (Le diré que quería mostrarte mi incunable/Gli dirò che volevo mostrarti il mio incunabolo), viene trasformata in un banale «Gli dirai che sei entrato per vedere i miei disegni», smarrendo il carattere inatteso e umoristico voluto da Buñuel. Infine, ma potrebbero esservi ulteriori esempi, il richiamo all'ordine proferito dal dottore perché nell'ambiente si osservi una migliore pulizia viene trasformato enunciando la possibilità che esista un legame tra l'orso in libera uscita ai piani superiori della villa e l'angelo sterminatore, presente nella copia originale solo nel titolo: «Gira ancora quella dannata bestia. È come se fosse una voce soprannaturale, il castigo dell'angelo sterminatore!».

Singolarmente, ai responsabili della versione italiana si devono addebitare non soltanto i numerosi tagli fin qui registrati e la traduzione scorretta di interi brani dialogici, oltre che di singole battute, ma anche alcune (poche, per la verità) aggiunte: *L'angelo sterminatore* si apre, infatti, al pari della copia francese del film, con una didascalia firmata dallo stesso Buñuel, e da lui comunque approvata.

> Se il film che state per vedere vi sembra enigmatico o incongruente, anche la vita lo è. È ripetitivo come la vita e, come la vita, soggetto a molte interpretazioni. L'autore dichiara di non aver voluto giocare su dei simboli, almeno coscientemente. Forse la migliore spiegazione dell'*Angelo sterminatore* è che, «ragionevolmente», non ve ne è nessuna.

Questa scritta, che compare prima dei titoli di testa, è assente nella copia messicana e viene seguita da una breve citazione biblica:

> Fragile impasto di sordidi vizi, colpevoli debolezze, splendide virtù, l'uomo reca in sé la propria condanna e la propria salvezza. La sua stessa anima è la gabbia che lo terrà prigioniero fin quando l'ANGELO STERMINATORE verrà a separare l'innocenza dal peccato, l'umiltà dalla superbia, l'odio dall'amore.

Inoltre, l'inquadratura iniziale de *L'angelo sterminatore* è, evidentemente a causa dell'assenza del controtipo, diversa da quella di *El ángel exterminador*: i titoli di testa si succedono, nella prima, sull'immagine fissa di un rosone anziché sulla facciata di una chiesa, parzialmente scoperta da un movimento della macchina da presa.

Un'altra citazione biblica torna in sovrimpressione nell'inquadratura finale della versione italiana del film:

> Poi, l'agnello di Dio salirà all'altare. È l'ultimo giudizio, la gabbia che imprigiona il peccato si chiuderà per l'ultima volta. E sarà per l'eternità...

A fronte delle consistenti ripetizioni cancellate, ve n'è una introdotta in *L'angelo sterminatore* che non si rinviene nella versione originale: al posto dell'inquadratura, tagliata, in cui le tre ospiti si scambiano il resoconto delle loro esperienze nel ripostiglio/gabinetto, è stato nuovamente inserito il piano – montato da Buñuel poco prima – che mostra l'ingresso della villa sotto la pioggia, insieme ad alcuni fotogrammi dell'inquadratura successiva. Una ripetizione, dunque, non voluta dall'autore, e quasi sicuramente imputabile a una mera svista dei curatori italiani, che tuttavia suona beffarda e appare, questa sì, totalmente "priva di senso". Un affronto (involontario?) a *El ángel exterminador* e, sia pur in modo indiretto, anche alla brillante lettura di Roland Barthes, che implicitamente ci invita a onorare la memoria del regista, restituendo allo spettatore italiano il cinema buñueliano nella sua integrità, magari proprio a partire dal capolavoro diretto in Messico nel 1962.

L'analisi è stata condotta sulle copie trasmesse dai canali nazionali della televisione italiana e spagnola.

1. L'affermazione di Laura ha trovato un'immediata e autorevole conferma nella testimonianza di Serge Silbermann, produttore e amico del regista, il quale ha affermato di considerare la versione italiana de *La Voie lactée* come un'"immagine di Epinal" rispetto all'originale, attribuendo la responsabilità di simili risultati al timore per le reazioni che le alte sfere vaticane avrebbero potuto manifestare nei confronti del film.

2. Come, ad esempio, in *Él* (*Lui*) e in *Cumbres borrascosas* o *Abismos de pasión* (*Cime tempestose*), entrambi usciti nel 1953.

3. L'immagine fissa, ad esempio, di *Los olvidados* (*I figli della violenza*, 1950), *El bruto* (*Il bruto*, 1952) e dei già citati *Él* e *Cumbres borrascosas*; l'inquadratura iniziale di *Susana* (*Adolescenza torbida*, 1950). La necessità di tradurre le indicazioni contenute nei cast & credits ha, dunque, costretto i curatori a sostituire, in assenza del controtipo, l'immagine fissa o l'inquadratura iniziali - sulle quali i titoli di testa si succedevano nelle copie originali - con fondi "neutri".

4. Michel Delahaye e Jacques Rivette, *Entretien avec Roland Barthes*, «Cahiers du Cinéma», 147, settembre 1963; trad. it. in Roland Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986, e in R. Barthes, *Sul cinema*, Il melangolo, Genova, 1997, pp. 87-88. Barthes delinea il suo ideale di testo filmico proprio in relazione alla capacità di «sospendere il senso» e, sollecitato dagli intervistatori a fornire esempi concreti, cita solo *El ángel exterminador*. «I film migliori (per me) sono quelli che sospendono meglio il senso. Sospendere il senso è un'operazione estremamente difficile, richiedendo nel contempo una grandissima abilità tecnica e una lealtà intellettuale totale. Significa infatti liberarsi di tutti i sensi parassitari, il che è estremamente difficile».

5. In altri film, persino in alcuni dei primi titoli realizzati in Messico, Buñuel è riuscito a inserire, ovviamente in modo discreto e senza alterare l'ordinato svolgersi della vicenda narrata, necessariamente convenzionale, frasi, eventi, situazioni, inquadrature che vengono ripetute due volte.

6. «¿Lucas? ¡Qué raro!, no está Lucas. Arriba nos recogerán los abrigos. Pasen, por favor». Trad. it. in Luis Buñuel, *Sette film*, Einaudi, Torino, 1974, p. 220.

7. Questi dialoghi sono tratti dalla sceneggiatura del film, correttamente tradotta in italiano dall'originale (Aymá, Barcelona, 1964) in L. Buñuel, *Sette film*, cit., pp. 236-237.
8. In un brano della propria autobiografia, Luis Buñuel ha ricordato alcune frasi ed episodi della vita di Dalí che gli sono serviti come fonte d'ispirazione per *El ángel exterminador*. «Dalí, come Lorca, aveva una paura tremenda della sofferenza fisica e della morte. Una volta aveva scritto che niente lo eccitava quanto lo spettacolo di un vagone di terza classe pieno di operai morti, maciullati in un incidente.
La morte, la scoprì il giorno in cui un principe che conosceva, una specie di arbitro delle eleganze mondane, il principe Mdinavi, invitato in Catalogna dal pittore Sert, si ammazzò in un incidente automobilistico. Quel giorno, Sert e la maggior parte dei suoi ospiti, si trovavano in mare a bordo di uno yacht. Dalí era rimasto a Palamos per lavorare. Ragione per cui fu il primo a sapere che il Principe Mdinavi era morto. Andò subito sul luogo dell'incidente e si dichiarò sconvolto. Per lui, la vera morte era la morte di un principe. Niente a che vedere con un vagone carico di cadaveri di operai». Cfr. L. Buñuel, *Mon dernier soupir*, Laffont, Paris, 1982; trad. it. *Dei miei sospiri estremi*, Rizzoli, Milano, 1983, p. 182.
9. Cfr. L. Buñuel, *Sette film*, cit., p. 249.
10. Eduardo: «Aquí, desemboca al mar».
Beatriz: «¡No llego!».
Eduardo: «Desciende más, ya, el rictus, ¡horrible!».
Beatriz: «¡Amor mío!».
Eduardo: «Muerte mía, ¡horrible!».
La traduzione di questi dialoghi nel testo è ripresa da L. Buñuel, *Sette film*, cit., p. 250.
11. Cfr. L. Buñuel, *Sette film*, cit., pp. 254-255.
12. *Id.*, pp. 255-256.

El ángel exterminador
(L'angelo sterminatore)
Regia: Luis Buñuel; *aiuto regia*: Ignacio Villareal; *assistente alla regia*: Pedro López; *soggetto*: Luis Alcoriza e Luis Buñuel; *dialoghi*: Luis Buñuel; *direttore della fotografia* (b/n): Gabriel Figueroa; *operatore alla macchina*: Manuel González; *luci*: Daniel López; *effetti speciali*: Juan Muñoz Ravelo; *ingegnere del suono*: José B. Carles; *montaggio suono*: Abraham Cruz; *missaggio*: Galdino Samperio; *supervisione al suono*: James L. Fields; *scenografia*: Jesús Bracho; *trucco*: Armando Meyer; *abiti*: Georgette Samohano; *direttore musicale*: Raúl Lavista (su temi di Beethoven, Chopin, Scarlatti, canti gregoriani e diversi *Te Deum*); *montaggio*: Carlos Savage Jr.; *assistente al montaggio*: Sigfrido García.
Interpreti: Silvia Pinal (*Leticia, La Walkiria*), Jacqueline Andere (*Alicia de Roc*), José Baviera (*Leandro Gómez*), Augusto Benedico (*dottore Carlos Conde*), Luis Beristain (*Christian Ugalde*), Antonio Bravo (*Russel*), Claudio Brook (*Julio, il maggiordomo*), Cesar del Campo (*il colonnello Álvaro*), Rosa Elena Durgel (*Silvia*), Lucy Gallardo (*Lucía Nóbile*), Enrique García Álvarez (*Alberto Roc*), Ofelia Guilmáin (*Juana Ávila*), Nadia Haro Oliva (*Ana Maynar*), Tito Junco (*Raúl*), Xavier Loyá (*Francisco Ávila*), Xavier Massé (*Eduardo*), Ofelia Montesco (*Beatriz*), Patricia Morán (*Rita Ugalde*), Patricia de Morelos (*Blanca*), Bertha Moss (*Leonora*), Enrique Rambal (*Edmundo Nóbile*), Pancho Cordova, Angel Merino (*Lucas*), Luis Lomeli, Guillermo A. Bianchi, Elodia Hernández, Florencio Castello, Eric Del Castillo, Chel López, David Hayyad Cohen.
Produttore: Gustavo Alatriste per Alatriste Produccióness (Messico) e Uninci, Films 59 (Spagna); *direttore di produzione*: Antonio de Salazar; *ispettore di produzione*: Fidel Pizarro.
Origine: Messico-Spagna, 1962; *durata*: 93'.
Studi e laboratori: Churubusco-Azteca, S.A.; *Distribuzione italiana*: PAC. *Durata versione italiana*: 84'.
Doppiaggio C.D.C. Sincronizzazione Clodio Cinematografica. Positivi Boschi.

La traccia, il ritrovamento
A proposito di *Cet obscur objet du désir*

Caroline Boudet-Lefort

Per Buñuel il cinema è il miglior strumento per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'inconscio. Gli sembra, dice, che «sia stato inventato per esprimere quella vita subcosciente che con le sue radici penetra così a fondo la poesia. [...] Non dovete credere da quanto ho detto che io sostenga soltanto un cinema dedicato esclusivamente all'espressione del fantastico e del mistero [...]. Chiedo al cinema di essere un testimone, il resoconto del mondo, di dire tutto ciò che è importante nel reale. La realtà è molteplice e può avere mille significati diversi per individui diversi».

Queste poche frasi potrebbero dire sul regista molto di più di tutte le denegazioni che egli ha sempre formulato sulla psicologia dei suoi personaggi. Ad ogni modo Buñuel ha ben individuato i rapporti con l'inconscio che legano la psicanalisi e il cinema.

Pur basato sul tema banale del desiderio di un uomo per una donna, *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) è la rappresentazione inedita ed esemplare del desiderio attraverso desideri allo stesso tempo sensati e insensati. Un desiderio talmente vano che parlarne è probabilmente per il personaggio il solo modo di preservarne la realtà. L'oggetto del desiderio è sempre un falso oggetto, o piuttosto cela sempre dietro di sé qualcosa di più antico. Di questo qualcosa esso non è altro che il sostituto e come tale appare necessariamente irraggiungibile.

Per quanto poetico e sottile, il titolo è sorprendentemente acuto. Le parole compaiono quasi identiche già nel libro di Pierre Louÿs da cui il film è tratto, *La donna e il burattino* che, per esprimere l'insipidezza di una donna bionda, parla di «pallido oggetto del desiderio». Sostituendo «oscuro» a «pallido», Buñuel sottintende il ruolo dell'inconscio in qualsiasi relazione che generi incertezza, opacità e insospettabili conseguenze. Pierre Louÿs aveva centrato il proprio romanzo sull'amore di un uomo per una donna irraggiungibile: l'*amour fou* e il suo impossibile soddisfacimento. Buñuel, trasformando il titolo, ha trasformato anche l'assunto, pur rispettando la trama: l'amore diventa desiderio. Il regista ne dà una versione molto personale posta sotto il segno del gioco: il gioco della donna con l'uomo, il gioco dell'uomo con i viaggiatori a cui racconta la propria rela-

zione con la donna, il gioco del cineasta con lo spettatore. Perché egli gioca con i collage, l'humour nero, l'insolito, gli improvvisi salti logici, le molteplici digressioni, i flashback, i vasi comunicanti del sogno e della realtà, le evidenti deviazioni di senso, la deriva che sembra non mutare nulla nel racconto ma che invece cambia tutto, e fa esplodere, in maniera bizzarra, l'insolito nel cuore stesso di ciò che appare come assolutamente razionale.

Per Buñuel, ogni convinzione inciampa in un segreto, in un punto oscuro, si potrebbe dire, e ogni affermazione può improvvisamente trasformarsi nel suo contrario. Trappola impercettibile per lo spettatore che

Milena Vukotic (sulla sinistra) e Fernando Rey (al centro)

di solito va al cinema per confrontare i fantasmi del proprio desiderio con un'immagine conforme a una realtà proiettiva; trappola che si trasforma, quindi, anche in una burla alla fine del film, dato che i protagonisti scompaiono in un reale innegabilmente strano e misterioso.

Riassumiamo il film: durante un viaggio in treno, Matthieu Faber racconta alle altre persone presenti nello scompartimento i suoi amori con Conchita Perez. Innamoratosi della cameriera, la vede sottrarsi alle sue *avances* e fuggire continuamente. Il caso la pone regolarmente sulla sua strada, in diverse città europee, senza che egli riesca a raggiungere il suo scopo, mentre Conchita lo provoca e si dà ad altri uomini. Il desiderio è

sostenuto unicamente dal sottrarsi del suo oggetto, un oggetto privo, del resto, di una realtà precisa, sempre lo stesso e sempre diverso, come questa Conchita incarnata da due attrici totalmente differenti. Buñuel avrebbe utilizzato questo trucco per rappresentare l'ambivalenza e il simulacro, o quanto meno è ciò che si può supporre, visto che egli ha sempre negato qualsiasi intenzionalità, attribuendo la propria scelta al caso. Malgrado le apparenze di un cinema narrativo atto a riprodurre la realtà, il film denuncia il simulacro dell'immagine, utilizzando queste due attrici come interpreti di una figura doppia, composta di tutte le sfaccettature della dualità e della duplicità.

Tutta la relazione oggettuale è basata sull'identità delle due Conchita che pure non si somigliano affatto, al di là di alcuni elementi che le accomunano. La presenza di certi oggetti fa capire che si tratta della stessa donna, dello stesso oggetto d'amore. Eppure questi oggetti intervengono come elementi enigmatici, come segni che ridestano l'incertezza. Siamo davanti a un puro segno? A una traccia significante ed enigmatica? Alla focalizzazione su un oggetto che si manifesta, allora, come allucinato, per far capire che si è entrati in un altro registro: lo stato amoroso? Si tratterebbe dunque del cancellarsi della realtà davanti all'oggetto d'amore.

A prescindere dall'evento che resta unico e neutro, le due attrici sono intercambiabili, interpretano senza transizione e senza significato lo stesso personaggio. Buñuel snatura così il modo di rappresentazione abituale fino a mostrare i tratti meno ordinariamente visibili di uno stesso volto, senza per questo mostrare i tratti di carattere soggiacenti, utilizzando "fuori ruolo" i due aspetti della stessa donna. Gli altri aspetti – l'altro – le attraversano al punto da renderle non identificabili, di farne dei doppi, anche se esse non sono simili. È la realtà che si scinde, ma per sprofondare in un rapporto speculare. E sotto tale rapporto speculare lo spettatore diventa anch'egli doppio, essendo il depositario di questo raddoppio di finzione che mostra il personaggio maschile pronto ad ancorare i suoi sentimenti a una qualsiasi. Poiché, in ogni caso, la stessa persona non può mai essere la stessa.

Oggetti parziali quali la capigliatura, la voce, lo sguardo sembrano farsi strada nell'inconscio di Faber, e si ritrovano sia nell'una che nell'altra donna come se esse fossero oggetti autonomi, senza rapporto con due o più aspetti di una stessa realtà, come la ripetizione e la sovrapposizione di ricordi di diverse donne.

Questo sdoppiamento illustrerebbe due aspetti del desiderio: quello fantasmatico in base al quale si percepisce l'oggetto identificandosi con esso, e quello indotto dalla forclusione che fa percepire l'oggetto come trapiantato nel corpo di un'altra donna sotto forma di allucinazione (una seconda attrice nel film). Poco importa sapere chi produce allucinazioni, ciò che conta è capire che l'allucinazione dell'uno è la soddisfazione del

desiderio dell'altro, anche se questa soddisfazione non viene percepita in quanto tale. Chi desidera chi? «Il desiderio è sempre desiderio dell'Altro» ha detto Lacan, ossia di qualcuno indeterminato. «È l'altro del desiderio», l'oggetto *a*.

L'oggetto *a* appare allo stesso tempo come oggetto fantasmatico, mutevole e immaginario. È ciò che accade a Faber di fronte alla duplice Conchita, che avrebbe anche potuto essere interpretata da tre, quattro, cinque altre attrici. In realtà, un vero desiderio ignora sempre l'oggetto a cui è indirizzato. Può essere un ricordo confuso che prende forma in fondo alla memoria, o essere solo la traccia di una lettura, di uno spettacolo, di una conversazione, un elemento ispirato o un'influenza. Una traccia – un ritrovamento? – che evoca un ritorno e non una permanenza. Il ritrovamento è impossibile malgrado il desiderio di ritrovare. È dunque una memoria che ritorna, nella quale la traccia sarebbe l'ombra del ricordo, forse anche semplicemente una sensazione. Una traccia che non riconosce la parte di oblio di cui è costituita, poiché sono necessarie lunghe deviazioni attraverso ricordi scomparsi per percepirla (qualcosa che riapparirebbe nel reale sotto forma di sintomo). Poiché ricordare vuol dire ammettere che sia potuto esistere l'oblio e relegare il ricordo in un passato ormai trascorso. Ma quale che sia l'organizzazione psichica, è Edipo che è allora riattivato in una ricerca di soddisfacimento originario o di oggetto perduto per sempre: la nostalgia o il desiderio, l'ossessione o l'allucinazione, la ripetizione sterile di un ritorno senza ritrovamenti. Il che lascia supporre che il desiderio debba molto alla memoria.

Per la frequente persistenza della fissazione incestuosa nei confronti della madre, una delle conseguenze dell'amore edipico è il fenomeno di svalutazione dell'oggetto del desiderio che consiste nel separarlo dall'oggetto d'amore idealizzato (nel film Conchita è inizialmente una domestica, nel libro una ballerina in un locale malfamato).

Non dimentichiamo che il sentimento di estraneità sembra particolarmente forte in tutti i casi in cui sembra prevalere il meccanismo di reduplicazione immaginaria (come la duplice donna del film, la Conchita fredda e distante e la Conchita sensuale e ingenuamente provocante), a cui si aggiunge il doppio delle attrici: un'estraneità non indicata, ma mostrata e che sarebbe provocata dall'apparizione nel reale di qualcosa che richiama direttamente ciò che è più intimo, più rimosso, e che può essere solo un dettaglio ineffabile in questa divisione tra la donna idealizzata e la donna diventata oggetto d'amore. Questo fallimento e questa incompiutezza imprimono un'ineluttabile frammentazione corporea e denunciano l'illusione dell'idea di una genitalità unificata, sorta di ideale, evidentemente in contraddizione con l'organizzazione delle pulsioni.

Nella teoria di Lacan, è proprio dell'oggetto pulsionale il non essere mai all'altezza delle aspettative. Così la meta pulsionale è impossibile da

Carole Bouquet .

realizzare direttamente per motivi strutturali. La ragione della natura parziale della pulsione si colloca, dunque, in questa incompiutezza: non raggiungendo il proprio oggetto, la pulsione descrive in qualche modo un anello intorno ad esso, prima di ritornare al punto iniziale. Riparte allora per un giro, ossia un nuovo tragitto pulsionale. Il film illustra tutto ciò attraverso i continui insuccessi tra l'uomo e la donna, e i loro incontri ripetitivi, che si concludono sempre sotto forma di frustrazione. Può darsi che l'oggetto del desiderio sia in realtà la frustrazione.

La memoria è ingannata dall'illusione dei ritrovamenti perché essa non si nutre di ritrovamenti ma di assenza. Quanto all'oggetto, è uno qualsiasi che permetta il soddisfacimento pulsionale e il raggiungimento della meta, poiché gli oggetti pulsionali possono essere innumerevoli. La meta della pulsione può essere ottenuta solo in maniera provvisoria, quindi il soddisfacimento non è mai completo e l'oggetto è sempre in parte inadeguato. Faber ha la tendenza a errare, all'inseguimento dell'oggetto desiderato che non smette mai di allontanarsi. Le erranze del desiderio inappagato evolvono in interdipendenza con le erranze geografiche dei personaggi, alle quali si aggiunge la ricorrenza delle scene in treno, con una sua propria traiettoria.

L'oggetto è portato da un significante, ed è nel momento in cui viene perduto che se ne esalta il ricordo. Bisogna distinguere la perdita dalla mancanza. Se la mancanza è all'origine del desiderio soggettivo – non si desidera mai se non perché si sente la mancanza –, la perdita, invece, fa vacillare il desiderio perché dà la sensazione che ormai l'oggetto perduto sia quello veramente desiderato, come accade a Faber nella sua ricerca e nel suo attaccamento masochistico a Conchita. È grazie all'oggetto *a* che la mancanza è colmata. Ma finché non c'è perdita, non c'è oggetto di desiderio possibile. In un certo senso, bisogna perdere per guadagnare.

Per Faber, così come per Conchita, anche al di là di qualsiasi contatto carnale, l'amore è ugualmente generatore di godimento/i. Questo godimento si fonda su un certo rapporto con l'oggetto amato che, da una parte, è di sopravvalutazione e, dall'altra, di derealizzazione. I due fenomeni vanno di pari passo: il fine è quello di conservare il divieto, che si tratti o meno di tenere la donna a distanza, oppure di negarla in quanto tale per fare della donna reale l'Eterno Femminino. Il soggetto annulla l'oggetto amato nella vastità dell'amore stesso. È l'amore che il soggetto ama, non l'oggetto. La donna può dunque essere idealizzata, rispettata, tenuta a distanza, per poi ritrovarsi svuotata di ogni realtà in quanto oggetto, annullata in quanto essere. L'oggetto d'amore può anche essere uno spettro (come in *The Ghost and Mrs. Muir/Il fantasma e la signora Muir* di Mankiewicz). Spettro o fantasma? Uno è sempre lo spettro dell'altro, in quanto luogo dei significanti. L'oggetto, trasformato in oggetto-segno, non diventa per questo un puro segno, altrimenti ci si accontenterebbe di parole per dirlo.

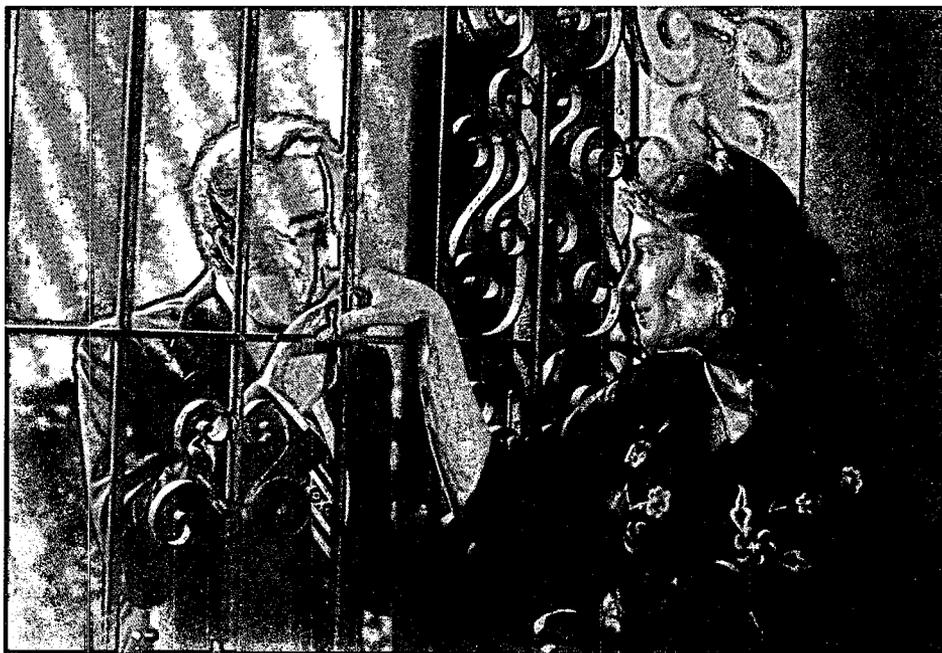
Così Buñuel gioca con l'opacità che crea tenendosi lontano da qualsiasi linearità di racconto. Utilizza effetti perturbanti che deviano il senso, mentre invece lo spettatore vorrebbe del senso e degli elementi facilmente interpretabili poiché, allontanato dal suo immaginario, ne osserva i meccanismi. Una moltitudine di elementi apparentemente privi di senso e resistenti a qualsiasi interpretazione sono disseminati qua e là lungo tutto il film: sacco di iuta, topo sul tappeto, mosca nel whisky, attentati terroristici, sdoppiamento di Conchita... Più l'impossibilità di sentire alcuni dialoghi: Faber e Conchita che discutono dietro a una vetrina senza che sia possibile udire ciò che dicono. Una quantità di falsi simboli di cui ci si sforza invano di trovare il significato, essendosi Buñuel rifiutato per primo di interpretarli. Questi simboli o allegorie restano oscuri per il loro carattere misterioso e non narrativo, la loro ricorrenza, il loro significato, che non è immediato, ma si fa strada nell'inconscio.

Due livelli di significanti: i segni che appaiono all'improvviso con un aspetto di inquietante estraneità e i segni che intessono, da una parte, il reale e dall'altra dei tasti singolari, impersonali, in un destino personale unico in cui si inscrivono gli eventi. C'era la necessità di rendere credibile

la storia e di far vedere che ci si trovava in un mondo abituale, anche se illogico. Improvvisamente, e sotto angolature impreviste, appare una verità che riflette gli aspetti normalmente meno visibili, una verità naturalmente turbata da giochi di specchi.

Perché i giochi di somiglianza e di sdoppiamento maltrattano l'identità dei personaggi. Nessun particolare procedimento di messinscena segnala il passaggio tra mondo reale, onirico o fantasmatico. La perdita di confini colpisce alcuni elementi, e la confusione culmina in una duplice interpretazione che sembra in tal modo affetta da schizofrenia. Anche se Buñuel ha sempre negato qualsiasi intenzionalità per quanto riguarda lo sdoppiamento, non si può fare a meno di pensare alla dicotomia culturale, spagnola e francese, del cineasta. Per la scelta di due attrici (una spagnola e l'altra francese) nello stesso ruolo, si può parlare di tracce, di impronte riguardanti lo stesso Buñuel nella sua duplice appartenenza cinematografica. Questa manifestazione di identità complessa è un caso o ha a che vedere con la sua stessa esistenza? Da qui deriva probabilmente la difficoltà di Buñuel a identificarla.

Tuttavia, questo contatto con un altro immaginario culturale ha potuto fornire al regista la distanza interiore che è alla base del suo humour, senza per questo lasciare nulla al caso. «A livello inconscio, sappiamo bene che il caso non esiste!» dice uno dei personaggi del film. Così la scelta di

Fernando Rey e Carole Bouquet

Fernando Rey e Angela Molina

Buñuel di chiamare Faber il suo personaggio ha sicuramente senso dato che nel romanzo di Pierre Louÿs si chiama don Matteo: in latino la parola *faber* significa «artigiano che lavora con arte e ingegno, che dà la sensazione, l'impressione di esibire, di mostrare...».

In senso etimologico, rappresentare significa esibire. Lo stretto legame tra rappresentazione ed esibizione appare qui nettamente e deriva dalla giustapposizione di razionale e irrazionale in un'unica cornice. Non si tratta evidentemente né di un atto di parola né di un'immagine oscena; ogni atto contiene, tuttavia, una dimensione simbolica e ogni gesto sarebbe né più né meno che una mistificazione, al fine di contrarre un debito simbolico senza saperlo, o piuttosto senza volerlo sapere.

Come in molti altri film (*The Piano/Lezioni di piano*, *Lolita*, *Baby Doll*, ecc.), ritroviamo il principio del dono, del mercanteggiamento (il *deal*). Ogni dono, regalo o prestito è un investimento per riavere qualcosa con la traccia di colui a cui si è dato o prestato. Conchita sogna di possedere una casa che Faber alla fine le regala. Si può supporre che, regalandogliela, Faber le faccia un dono a senso unico, libero e svincolato da qualsiasi obbligo di reciprocità, mentre invece egli spera in ritorni affettivi, sessuali, amorosi. Slittamenti oscuri da un registro all'altro dello scambio – il denaro, i sentimenti – sono costantemente opacizzati. Non ci sono calcoli manifesti, perché sono mascherati dietro un comportamento menzognero di generosità, di spontaneità. Non c'è neanche uguaglianza perché, anche se è

lui il «burattino», ha tuttavia il potere del denaro. Da una scena all'altra, interviene incessantemente uno scambio simbolico. Questo mercato pretenderebbe di essere un libero mercato, ma il dono ha la funzione di contratto e di costrizione; e questa sedicente gratuità di gesti impegna l'uno nei confronti dell'altra in maniera soggettiva, attraverso un attaccamento all'oggetto in quanto valore commerciale. Benché sia necessario ribadire che per Faber nessuna delle due donne ha più valore dell'altra, dato che egli aggancia i suoi sentimenti e il suo desiderio a una qualsiasi delle due. È l'amore dell'amore ad essere in questione, o il desiderio del desiderio.

Cet obscur objet du désir offre uno dei più bei dispiegamenti di fantasma, nel senso stretto di uno scenario che realizza il desiderio, o più esattamente mette in scena l'atto del desiderare e non semplicemente il soddisfacimento del desiderio. Faber è sempre mostrato in quanto desiderante. Così il film mostra l'inganno che è il vero paradosso del desiderio. Ciò che si pensa essere un rinvio è già il desiderio stesso, mentre la ricerca e l'indeterminazione che appartengono all'atto di desiderare si rivelano come un mezzo per preservare il desiderio, poiché è proprio del desiderio il non essere mai appagato. Ogni realizzazione non è mai lo stato in cui esso sarebbe soddisfatto, ma corrisponde piuttosto al circuito del desiderio, con la sua riproduzione in quanto tale.

L'angoscia di Faber non è causata dalla perdita di Conchita, ma al contrario dalla sua prossimità troppo pericolosa, nella quale egli rischierebbe di perdere la mancanza che fonda il suo desiderio. Quando "la mancanza viene a mancare" sopraggiunge l'angoscia di veder scomparire il desiderio. In certo qual modo, del resto, donando la casa, Faber ha offerto il luogo del proprio desiderio, secondo il proprio immaginario, condannandosi per ciò stesso ad arrestarsi sulla soglia, poiché è la mancanza quello che cerca.

L'apice di questo meccanismo si ha quando Conchita si dà a un altro uomo davanti ai suoi occhi, in quella casa: è, in certo qual modo, la scena originaria del desiderio masochista di Faber. Filmata dall'interno della casa in maniera tale che egli ci appaia dietro le sbarre del cancello d'ingresso, come se fosse chiuso all'esterno, la scena è ancora più simile a una scena sadiana. Si scopre, infatti, che la situazione non è penosa solo per Faber, ma può essere intollerabile anche per Conchita. Il disagio che traspare dalla sua condotta porta a pensare che l'atto commesso, più che un piacere, è stato il compimento di un dovere, non fatto per il proprio divertimento, ma per il godimento di Faber.

Come abbiamo già detto, non si tratta più dell'oggetto, ma del suo rovescio, ossia della mancanza attorno alla quale si articola il desiderio. L'oggetto *a*, causa del desiderio, incarna precisamente questa mancanza. È la positivizzazione di un «niente» che, in un certo modo, coincide con l'assenza, con l'oggetto «impossibile», non simbolizzabile. È per questo che, paradossalmente, tale oggetto può sussistere altrove solamente se non viene

mai raggiunto. Faber è ridotto ad osservare incessantemente, stupefatto, impotente, la scomparsa di quella donna a cui si è avvicinato e che perde di continuo. Tale è l'oggetto sublime: se è lontano e perduto, affascina, ma da vicino si rifugia in una realtà banale e diventa immondizia. Il che dà un senso a ciò che dice un personaggio del film: «Un amico, che pure ama molto le donne, ritiene che siano dei sacchi di escrementi».

Questo amore impossibile, o questo intreccio ordinario dietro la maschera del sublime, lascerebbe intatto il potere di fascinazione esercitato da Conchita. Perché Faber, ingannato, potrebbe cercare un'altra donna che, questa volta, non lo ingannerebbe. In realtà, Buñuel sceglie una soluzione più radicale: desublima l'oggetto, scalza il suo potere di fascinazione dall'interno, raddoppiando l'interpretazione attraverso le due attrici, e mostra in tal modo come l'oggetto stesso, perdendo il suo potere di fascinazione, diventi immondizia. Una donna, infatti, è nel suo elemento solo in quanto oggetto del fantasma maschile: il movimento di desublimazione le fa perdere il suo statuto di oggetto.

La progressiva ossessione nei confronti di Conchita conduce Faber necessariamente all'assenza, e dunque ai ritrovamenti. Distrutto dalla perdita della donna amata e privato dell'accesso a quella casa che pure è stato lui ad offrire, non può fare altro che svilire Conchita. Questa umiliazione passa attraverso una duplice messa a nudo: Faber spoglia violentemente Conchita, come testimoniano le mutandine, reliquia raccolta dal domestico nel prologo, prima di metterla a nudo nel suo racconto rendendo pubblica la loro storia. Perché il racconto fatto a degli sconosciuti (i viaggiatori del treno) completa il processo di umiliazione.

Si potrebbe anche vedere in questo film una variazione sul tema dell'impossibilità del rapporto sessuale, dato che "la Donna non esiste"... Ma Faber non può rinunciare al proprio fantasma, si mette incessantemente in cerca della Donna perduta, alternativamente l'una o l'altra delle due attrici: abiti e pettinature mostrano che si tratta proprio della stessa Conchita che si fa gioco dell'identità tra somigliare ed essere. Ciò che dice il film è chiaro: il fantasma regola la realtà sempre mascherata.

Tutti questi elementi, infatti, ci ricordano che la realtà non si mostra di per sé, ma si degrada nella misura in cui è la somma delle nostre percezioni e delle nostre interpretazioni. Essa fa emergere l'immaginario codificato dello spettatore e le sue aspettative. Potremmo dire, dunque, che il film si comporta con lo spettatore come Conchita con Faber: si sottrae, si nega e ci frustra. Messi in una posizione di *voyeur*, gli sconosciuti del treno sono avidi di dettagli lubrici e di elementi di interpretazione. Allo stesso modo Faber si trova in una posizione di *voyeur* dietro le sbarre. Ed anche lo spettatore è un *voyeur* dietro lo schermo, come Faber dietro il cancello.

I meccanismi del desiderio di possedere sono allo stesso tempo, dunque, quelli del desiderio di vedere: questi due desideri mettono in gioco il

piacere masochistico di rinviare il momento del possesso, per Faber, e l'attesa di una conclusione coerente, per lo spettatore. Tuttavia quel momento non arriva, perché se Faber è tenuto a distanza dalle sbarre, lo spettatore lo è altrettanto dal finale che sottrae improvvisamente i personaggi dietro un sipario di fiamme, togliendoci quello che sarebbe potuto essere il nocciolo della questione. Sipario! La fine è capitata lì, per caso!

(Traduzione di Massimo Thomas)

Cet obscur objet du désir
(Quell'oscuro oggetto del desiderio)

Regia: Luis Buñuel; *aiuti regia*: Pierre Lary, Juan Luis Buñuel; *soggetto*: dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs; *sceneggiatura*: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière; *direttore della fotografia*: Edmond Richard; *operatore alla macchina*: Jean Harnois; *assistenti operatori*: Philippe Houdart, Alain Herpe; *capo macchinista*: Pierre Vespier; *capo elettricista*: Hubert Segond; *attrezzista*: Pierre Barbet; *effetti speciali*: François Sune; *tecnico del suono*: Guy Villette; *microfonista*: Olivier Villette; *architetto-scenografo*: Pierre Guffroy; *aiuto scenografo*: Claude Moesching; *arredatore*: Pierre Lefait; *costumi*: Sylvie de Segonzac (gli abiti di Fernando Rey sono di Francesco Smalto, quelli di Carole Bouquet e di Angela Molina sono di Chloé, Parigi); *aiuto costumista*: Mimi Gayo; *capo reparto trucco*: Odette Berroyer; *parrucchiere*: Jean-Pierre Berroyer; *musica*: edizioni musicali Galaxie Musique. Il brano tratto da *La Valchiria* di Richard Wagner è eseguito dall'orchestra del Festival di Beirut diretta da Karl Bohm (inciso su disco Philips n. 6747047); *montaggio*: Hélène Plemiannikov; *segretaria di edizione*: Suzanne Durrenberger; *fotografo di scena*: Jean Distinghin.

Troupe spagnola: *assistente operatore*: Julio Leiva; *capo elettricista*: Casimiro Dengra; *scenografo*: Enrique Alarcón; *sarta di scena*: Maria Teresa García; *ispettore di produzione*: Carlos Ramon; *segretario di produzione*: Michele Nicholson; *ispettore per gli esterni*: Julio Arriva.

Interpreti: Fernando Rey (*Matthieu*), Julien Bertheau (*Edouard*), Carole Bouquet e Angela Molina (*Conchita*), Milena Vukotic (*viaggiatrice*), Valérie Blanco (*sua figlia*), Jacques Debarry (*magistrato*), Piéral (*psicologo*), Claude Jaeger (*direttore del bar*), André Weber (*maggiordomo*), Maria Asquerino (*Incarnación*), Ellen Bahl (*Manolita*), Augusta Carrière (*ricamatrice*), Antonio Duque (*autista*), André Lacombe (*guardia*), Rita Lluch-Peiro (*ballerina*), Annie Monange, Jean-Claude Montalban (*clienti al bar*), Muni (*portinaia*), Bernard Musson (*ispettore*), Isabelle Rattier (*segretaria*), David Rocha (*Morenito*), Isabelle Sadoyan (*giardiniera*), Juan Santamaria (*impiegato*).

Produttore: Serge Silberman; *produzione*: Greenwich Films (Parigi)/Les Films Galaxie (Parigi)/Incine (Madrid); *direttore di produzione*: Ully Pickard; *ispettori di produzione*: Gille Schneider, Ginette Billard; *ispettore di produzione esterni*: Jean Revel; *amministrazione di produzione*: Jacqueline Dudilleux, Jacqueline Oblin; *segretaria di produzione*: Marie-Jo Duchemin.

Origine: Francia, 1977; *durata*: 103'.

Riprese: esterni a Losanna, Siviglia, Madrid, interni girati negli studi Eclair di Epinay. Girato in Panavision Spherique.

Distribuzione italiana: Cineriz.

La versione italiana è stata eseguita presso il Cinefonico Palatino con la partecipazione della C.D. (Cooperativa Doppiatori); *fonico*: Alberto Doni; *mixage*: Gianni d'Amico; la voce di Fernando Rey è di Sergio Graziani; la voce di Carole Bouquet e Angela Molina è di Roberta Paladini.

Colore della Telecolor.

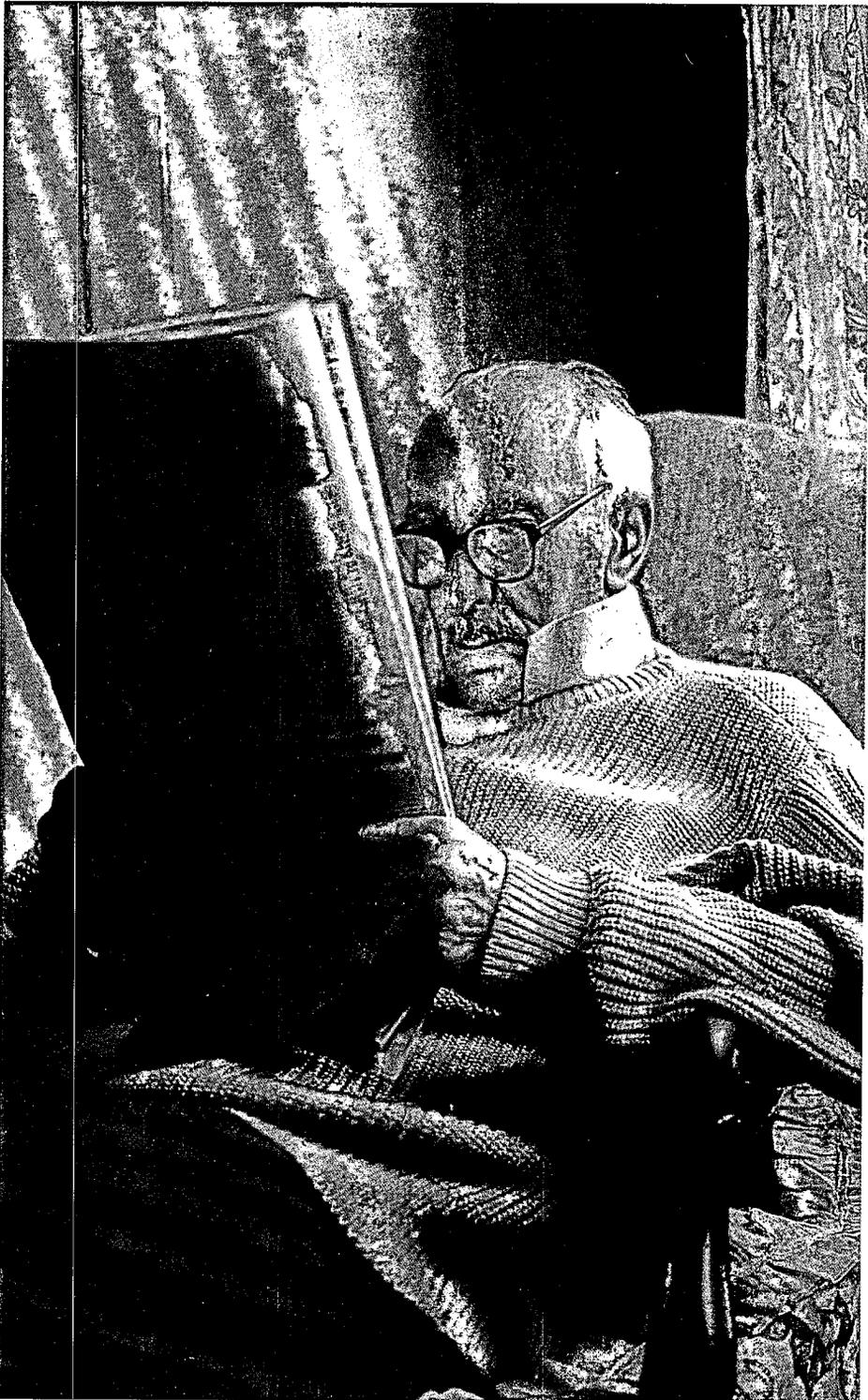



Foto Sergio Fregoso

Marcello Piccardo

Via delle scuole
Marcello Piccardo, il cinema, i bambini

Sandra Lischi

«I grandi sono bambini andati a male», questo pensava e scriveva Marcello Piccardo. E se lo sguardo è la prima cosa a guastarsi, il cinema può provare a coglierlo ancora fresco; il che accade forse quando le persone che lo fanno sono fuori da quello che si pensa sia il centro della vita: i bambini, appunto, ma anche i ragazzi chiusi in riformatorio, anche i vecchietti...

Il cineasta che ha teorizzato e praticato il cinema fatto dai bambini negli anni '60 – ma anche una forma altrettanto rigorosa e pura di cinema di ricerca legato a una stagione particolare della storia industriale italiana – è scomparso l'11 ottobre '99, all'età di ottantacinque anni. Sul grande portone della sua casa, a Mondovì, ancora in questi ultimi tempi spiccava un cartello scritto a mano a caratteri svelti e grandi: "Ufficio bambini". Da lì passavano maestre e ragazzi, ricercatori e studiosi, studenti che preparavano la tesi, ex bambini affezionati, qualche giornalista attento o curioso. Da lì Piccardo inviava le sue lettere al mondo, scritte rigorosamente a macchina e ancora "duplicate" in vari esemplari con la carta copiativa: comunicazioni brevi e incisive di pensieri e progetti, proposte di programmi televisivi, lettere a politici, come quella al ministro Berlinguer (che gli aveva risposto) sulla necessità, appunto, del cinema e della tv fatti dai bambini e dai ragazzi. Ma da lui provenivano anche racconti piccoli e pieni di poesia: «Ho tenuto il libro nell'acqua e le storie sono fiorite, ecco i fiori...», scrive una volta per illustrare frammenti di ricordi, immagini e colori spediti agli amici. Oppure i disegni, grandi e dinoccolati com'era lui, con gli auguri del nuovo anno o l'illustrazione colma di humour di qualche evento della sua vita presente e passata. O, ancora, e recentemente, il progetto per un fumetto su «Essa Van, la donna farfalla», bella gialla e velocissima (ma visibile al rallentatore), che ha una casa sulla Langa ed «è sempre lì a sciogliere le guerre, anche piccole, anche prima...».

Cronache, frasi-manifesto, saluti disegnati e colorati, sintesi delle idee sul cinema e sulla vita. Piccardo abitava in Via delle scuole, e sotto la sua casa ogni giorno passavano i ragazzini vocianti che andavano a lezione, o

ne tornavano. È così che nel 1995 aveva pensato a una trasmissione quotidiana, in diretta da varie località italiane, proprio su questo sciamare di scolari, per cinque minuti al giorno: «Una proposta socialmente ragionevole» – aveva scritto a Raitre – a cui avevano già aderito varie città, ma destinata a rimanere senza risposta.

Televisione in quanto diretta; e cinema proprio come linguaggio e come insieme complesso di operazioni: perché il *cinema* fatto nella scuola (o la televisione fatta nei riformatori, come il Ferrante Aporti di Torino, e negli istituti geriatrici: sempre a Torino, il "Carlo Alberto") interessa a Piccardo, assai più dei *film*. Nel 1974, quasi a suggellare l'intensa stagione della sperimentazione pionieristica coi piccoli e piccolissimi, pubblica i primi risultati della sua esperienza nel libro *Il cinema fatto dai bambini*[1], dove è spiegato bene il senso di questa distanza fra i due termini: «Noi insistiamo... su "cinema fatto dai bambini" perché "cinema" è qualcosa di molto più complesso che "film": per "cinema" si intende quell'insieme di operazioni che si collegano l'un l'altra per produrre, realizzare e distribuire film. Dunque la produzione, la realizzazione e la distribuzione sono i tre campi di lavoro che si favoriscono e si permettono a vicenda [...]. Nessuna fase può essere saltata o ignorata, se si vuol parlare di cinema». In questa catena di operazioni gli adulti devono occuparsi maggiormente della produzione e della distribuzione, mentre ai bambini e «ai loro insegnanti-assistenti» va lasciata «la gestione più autonoma della fase centrale, e cioè della realizzazione»[2].

Dalla neonata televisione al cinema di ricerca

Piccardo (nato a Genova nel 1914) arriva a questa fase della sua attività con un bagaglio di esperienze artistiche e culturali varie e importanti: graffitista e illustratore, scrittore, disegnatore, autore di cinema d'animazione coi fratelli Pagot, ha partecipato alla prima stagione della tv italiana fra il 1952 e il 1961, ideando trasmissioni per bambini e ragazzi nelle sedi di Milano e Torino; verrà sbattuto fuori, vittima della "caccia alle streghe", con Eco, Colombo, Vattimo e altri.

L'esperienza cinematografica centrale, quella che segna in profondità anche la successiva pratica nelle scuole, è il cinema di ricerca per le industrie: una storia iniziata nel 1962 su proposta di Bruno Munari e con finanziamento iniziale di Maria Pirelli, che porta alla realizzazione di una trentina di film di *informazione pubblicitaria* commissionati da Fiat, Rinascente, Olivetti, Tissot, Inox, Ferrania e altre industrie. Non "Caroselli", né spot propagandistici, ma veri e propri esperimenti di grande finezza formale, talvolta ignorati o ripudiati dagli stessi committenti, talvolta graditi, sempre presentati e premiati in festival internazionali o da istituzioni prestigiose. La storia è narrata da Piccardo in un li-

bro avvincente, di scrittura incisiva e concreta, *La collina del cinema*[3], in cui oltre a un prezioso lavoro di ricostruzione filologica delle schede dei film (in 16 e 35mm), alcuni dei quali perduti, si disegna a tratti rapidi la febbrile attività di ricerca di quegli anni, sulla collina di Monte Olimpino, vicino a Como, in cui Piccardo e Munari avevano casa e laboratorio, attorniati da numerosi amici e collaboratori e dai tanti figli di Piccardo. Una comunità attiva, una mescolanza costante di cinema e vita, scoperte intellettuali, crescita collettiva e avventure individuali, ma anche di incontri importanti (Cesare Zavattini, Lea e Adamo Vergine, Jean Piaget, Bruno Ciari, Lamberto Borghi, Lucio Fontana, Luigi Veronesi, Gillo Dorfles...).

I film realizzati in quel periodo non testimoniano solo le ambizioni "culturali" di una certa parte dell'industria negli anni del *boom* economico; raccontano soprattutto un'idea di cinema in cui si può ripartire da zero, ritrovando il gusto dell'immaginazione e la meraviglia dei procedimenti più semplici (alterazioni temporali, effetti speciali "naturali", rovesciamenti del movimento, animazioni...): «Abbiamo visto e rivisto i film del cinema sperimentale degli anni tra il 1920 e il 1930, di Buñuel, Clair, Duchamp, Richter, siamo stati ad Ascona a parlare con Richter, molto vecchio [...]. Abbiamo capito che potevamo fare quello che volevamo, bastava avere dei tecnici che sapessero fare ben visibile sulla pellicola e sullo schermo quel che avevamo in testa, e la pellicola che andasse in movimento», scrive Piccardo[4]. E ancora: «Munari ha conosciuto in America il gran maestro del cinema underground Jonas Mekas, Andy Warhol e gli altri del gruppo, a cui abbiamo preparato la presentazione dei loro film al Museo d'arte moderna di Torino»[5].

Fra Buñuel e Vigo

La collina del cinema è un libro indispensabile se si vuol capire appieno la fase successiva dell'itinerario di Piccardo, quella dell'idea e della promozione del cinema fatto dai bambini. Il testo è fitto di notazioni generali sul linguaggio cinematografico, come "riscoperto" a partire da unità minime: il tempo che è «pieno di tempo», l'importanza dell'errore e il suo uso artistico, i movimenti di macchina, il rumore e la musica (quest'ultima composta da autori come Luciano Berio, Gil Cuppini, Pietro Grossi), il rapporto fra il bianco e nero e il colore... Quei film (presentati fra l'altro in retrospettiva al Festival Cinema Giovani di Torino nel 1990) sono film sperimentali, d'avanguardia, sociali, talvolta sembrano film *underground*. Vi è un'idea del cinema come mezzo ancora tutto da scoprire, proprio come è ancora da scoprire la tv: «La semplice deontologia televisiva (come di ogni altro mezzo) sta nell'usare la televisione al massimo della sua potenza tecnologica. Che è anche il modo semplice per la persona di essere

Bruno Munari e Marcello Piccardo nel video di Andrea Piccardo, *La collina del cinema*, 1995

se stessa, al massimo della sua potenza naturale».
I film di questo periodo (come del resto lo saranno quelli dei bambini nelle scuole di lì a poco) sono sperimentali e d'avanguardia perché raccontano il cinema stesso, le avventure della luce e del movimento, come in *Tempo nel tempo*, un salto estremamente rallentato, quasi una citazione dei primi esperimenti di Dziga Vertov; sociali perché le ricerche non di rado svelano, a dispetto della volontà dei committenti, aspetti non brillanti dell'Italia del *boom* (è il caso delle immagini dei bambini costretti in automobile, coi loro volti di prigionieri tristi; o di quelli trascinati al supermercato; o delle espressioni vuote delle persone in transito sulle scale mobili, "nuova tecnologia" di quegli anni); *underground* per una certa dimensione artigianale, fatta anche di invenzione di dispositivi e marchingegni, e per il gusto ora dell'astrazione, ora del diario: i protagonisti sono spesso i figli, gli amici dei figli, e la vita corre dentro questi film – che potrebbero essere dedicati a Jean Vigo – in cui si colora il mondo, si prova a prendere a martellate una Seicento, in uno *spot* Fiat, per scegliere poi di dipingerne una tutta di nero, mandare le riprese all'indietro e farla apparire dal nulla... «Forse nessuno di noi aveva voglia di lavorare troppo, diventare più grossi e più complessi non interessava a nessuno perché a nessuno interessava guadagnare di più». Il lavoro ci piaceva, scrive ancora Piccardo, «ma nessuno si dimenticava di vivere»[6].

La dimensione di *filmaker* si rivela anche nella cura della fase di diffusione: lasciato ai committenti l'onere di una distribuzione ufficiale dei prodotti, i cineasti di Monte Olimpino seguono amorevolmente le presentazioni nelle situazioni più periferiche, elencano con orgoglio le occasioni in cui i film sono visti, sia pure da una famiglia, o da un gruppo di persone, o da un singolo artista o studioso salito sulla collina.

Il cinema fatto dai bambini

La fase del cinema dei bambini si "incastra", per così dire, in questo decennio di cinema di ricerca per le industrie. Siamo alla fine degli anni '60: «Gli anni – scrive Piccardo – erano quelli in cui per i giovani e i ragazzi e le ragazze i concetti già pronti diventavano trasparenti e il vento cominciava a portarseli via»[7]. Una certa insofferenza per il cinema richiesto

dalle industrie, la voglia di fare altro, insomma i giovani della collina si mettono a guardare oltre, mentre alcuni insegnanti cominciano a rivolgersi all'esperienza di Monte Olimpino: il movimento del cinema nella scuola nasce in questo clima ventoso e aperto, pieno di speranze e di tentativi. All'epoca c'era ancora la vergogna delle classi "differenziali" per i bambini portatori di handicap, e da una delle loro maestre nasce la domanda ai piccoli: «Volete fare un film?». Il film (1967) è *La chitarra*, e segna l'inizio di un'attività in questa direzione, basata su un metodo preciso, che non solo azzera da subito la distanza fra bambini "normali" e non, ma tende programmaticamente a ridurre al minimo l'incidenza degli schemi (degli

Foto Sergio Fregoso

Un'immagine scattata in una scuola di Gallicano (Lucca), negli anni '80

sguardi) adulti sulla capacità narrativa e immaginativa dei bambini: «Freschi piccoli film di grande cinema», scrive Piccardo, che «in proiezione incantavano tutti e nessuno li dimenticava»[8].

In effetti, questo *corpus* di film girati in 16mm fra il 1967 e il 1977 (una selezione recente la si è vista alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1996, ma alcuni di essi vi furono già portati nell'edizione del 1968) presenta caratteristiche del tutto originali nel panorama del cosiddetto cinema scolastico (che allora si espanse rapidamente, dando luogo anche a rassegne specializzate, come quella di Milano a Brera e quella, tuttora esistente, di Pisa).

Il linguaggio di questi primi film è essenziale, rispetta le associazioni mentali azzardate senza porsi il problema della verosimiglianza, lascia aperta la narrazione e la lettura (ne *Il boscaiolo* ci sono quattro finali di-

versi), scandisce con ritmo asciutto i vari "quadri" della narrazione (spesso muta, o aiutata da didascalie e titoli), *mostra* più che *dimostrare*; narra vicende quotidiane, appartenenti all'universo concreto del bambino (invece di avvitarsi, come accadeva già all'epoca, su un referente solo mediatico, fatto di generi televisivi e cinematografici o di mode passeggere); e questa concretezza del quotidiano serve anche a narrare concetti difficili e universali, come ne *Il tempo*: «Un bambino piccolo, uno di sette anni, un uomo di trent'anni, un vecchio di ottantanove... un vaso con un fiore in boccio, un vaso con un fiore appassito... una clessidra, una meridiana, un orologio molto grande...» scrivono i bambini nella sceneggiatura collettiva. E quel che hanno scritto verrà *solo filmato* dall'operatore, con l'inquadratura indicata dagli autori, che dispongono di un visore di cartone, e secondo la durata prescritta per ogni immagine. Il cinema, insomma, come *arte del visibile*, anche indipendentemente dalla parola e prima del suono.

Il vecchietto, Il pagliaccio, La mucca, Le cose da buttare, La giacca, Il vigile raccontano, come nella sequenza di un cantastorie, l'articolazione delle immagini e dei concetti fra di loro, senza pretendere di riempire i vuoti del discorso, fatto del resto in fase di sceneggiatura da tutti i diversi discorsi dei bambini sull'argomento scelto in classe.

Il metodo è solo apparentemente semplice, perché richiede una grande capacità di rispetto e ascolto, e si basa su una serie di tappe irrinunciabili, più volte illustrate da Piccardo e dai suoi collaboratori: si parte dall'idea di fare un film, la si struttura in soggetto e sceneggiatura, poi si fanno i sopralluoghi e si provvede al fabbisogno; infine la ripresa, il montaggio, la proiezione. Nessuna di queste fasi dev'essere dimenticata, perché ognuna è un tassello prezioso del "fare" e dell'apprendere facendo. Niente di più lontano da una sentimentale e spesso demagogica esaltazione della "spontaneità" e dell'improvvisazione.

È chiaro che qui, come in ogni esperienza didattica (e non solo), il *processo* di elaborazione assume un valore che spesso supera per importanza il prodotto in sé (vi vengono coinvolte varie materie di studio, le famiglie, il territorio): ma se il *prodotto* finale riesce a essere "cinema", appunto, e non solo un film, lo si deve all'estremo rigore con cui le idee emerse in classe – che testimoniano la visione del mondo dei bambini – diventano scrittura fedele e, poi, misurazione precisa di spazi e tempi e, infine, fedele rappresentazione in immagini.

«Perché i bambini – scrive Teresa Mattei nell'introduzione al libro di Piccardo su questa esperienza –, se gli si dà in mano lo strumento, sono capaci più di noi di usarlo subito bene? In loro non c'è ancora il mito magico, il tabù della "tecnica"; c'è più coraggio, c'è un approccio realistico meno frustrato dalla esperienza della soggezione che pesa su noi adulti [...].

Marcello Piccardo nel video del figlio Andrea, *La collina del cinema*

Se i bambini entrano, come hanno dimostrato di sapere e poter fare, nel bel mezzo del cinema, e noi ci lasciamo prendere per mano e li seguiamo, forse aiutiamo noi stessi, e loro, a capire e a realizzare un nuovo, ricco, infinito modo di comunicare fra gli uomini»[9].

Lo sguardo "nuovo"

Il collegamento con un'idea di cinema già operante nella fase precedente dell'esperienza di Piccardo (e qui rafforzato dal contesto "controinformativo" e utopistico del '68) risulta chiaro: il cinema viene come riscoperto, si riparte da zero, quasi che lo sguardo fosse nuovo per questioni anagrafiche ma anche culturalmente, sociologicamente sgombro. Il cortocircuito si crea fra le idee messe sulla carta come immagini dai bambini e il mezzo che consente di rappresentarle; non c'è niente di superfluo, nessun tentativo di imitare il già noto o di scimmiottare gli stereotipi esistenti.

È chiaro (e il tema è stato abbondantemente e anche polemicamente dibattuto negli anni '70) che questo rigore dipende a sua volta da un'idea di cinema "puro" che non poteva che venire in prima battuta da Piccardo e da Munari e dalle loro esperienze e culture: un insegnante non contagiato da questa giocosa severità di sguardo non sarebbe forse arrivato ad applicare un metodo così "pulito", preciso e aperto allo stesso tempo.

Occorre, insomma, in partenza, una complicità di intenti, un'idea del bambino e dell'attività didattica diversa da quella corrente; disposta a mettersi in gioco, non solo a giocare.

Eppure, a partire da quegli anni, il movimento pionieristico per il cinema nelle scuole si estende a macchia d'olio, Piccardo e il figlio Andrea (che per anni ne ha continuato l'attività) girano l'Italia chiamati da numerosi insegnanti, intervengono a convegni, stilano manifesti, trasmettono in varie reti televisive, italiane e straniere, i film dei bambini. Intanto escono libri, si fanno festival e rassegne, e nel corso degli anni e dei decenni fare cinema (ma ora soprattutto video) a scuola è diventata una realtà diffusa, anche se non ufficializzata e ancora volontaristica e autoprodotta nella maggior parte dei casi[10].

Certo, se l'entusiasmo di quegli anni ha contagiato molti, il "metodo Piccardo" è stato raccolto solo da alcuni: in altri e più numerosi casi quel-l'approccio si è stemperato, o semplicemente non lo si è conosciuto abbastanza da applicarlo; o forse, senza la presenza in qualche modo carismatica del suo ispiratore ne risulta ardua l'applicazione fedele e convinta. Talvolta, nelle rassegne dedicate a questo tipo di produzione, accade di trovarne l'eco, in lavori che riescono a essere "cinema", e non solo fruttuose esperienze didattiche; o da cui trapela una straordinaria freschezza di idee, una visione del mondo letteralmente e felicemente "eccentrica". In molti altri casi prevale lo stereotipo televisivo, o del videogame, o del videoclip, o dell'eroe audiovisivo del momento. Non è un caso che Piccardo abbia rappresentato il «bambino elettronico», in uno dei suoi disegni, accovacciato tristemente in terra, solo, con la testa fra le mani; e che la sua critica radicale alle euforie tecnologiche e all'isolamento informatico si esprimesse, negli ultimi mesi della sua vita, nella promozione (così mi disse al telefono) di un movimento anti-Internet.

Zavattini, i bambini, la tv e...

Zavattini aveva proposto, nel 1977, una trasmissione televisiva in cui i ragazzi di tutta Italia potessero esprimersi "in presa diretta" (definirete questo progetto "una buffonata", aggiungeva). Piccardo gli aveva subito scritto da Mondovì dichiarandosi pienamente in sintonia: «Vorrei che ci si desse una mano noi due, visto che siamo già in due»[11].

Naturalmente la tv non recepì, e purtroppo abbiamo tutti sotto gli occhi l'attuale "presenza" dei bambini nelle televisioni, il loro uso caricaturale o propagandistico, la valorizzazione e la sollecitazione compiaciuta (invece della relativizzazione e della visione critica) di quanto c'è in loro del-l'universo mediatico, che sembra diventato l'unico orizzonte dello sguar-

do. Per questo Marcello Piccardo, costretto dalla lunga malattia alla quasi immobilità, continuava da Mondovì a scrivere, proporre, protestare, e a occuparsi nella sua casa e nel suo giardino dei bambini e degli insegnanti che volevano continuarne il lavoro.

L'ultima volta che l'ho incontrato è stato in occasione di una lunga intervista in video fattagli dai dodici allievi della Scuola "I Cammelli" di Daniele Segre[12]: siamo saliti lassù con le luci (che ci ha fatto spegnere), i microfoni e le telecamere. Era contento di avere tanti giovani intorno, anche se – ha subito precisato – dopo i diciott'anni non c'è più niente da fare, si va a male...

Ci ha raccontato tante cose, ci ha mostrato videocassette e disegni. Sembrava un incontro informale, ma lui aveva curato una regia molto attenta: a metà pomeriggio, mentre parlavamo del cinema nella scuola, una porta del salotto si è aperta, e nel grande stupore di tutti è entrata in silenzio una maestra con la sua cordata di bambini dietro, come un trenino: hanno attraversato la stanza senza una parola, piano piano, e sono scomparsi. Lui se la rideva sotto i baffi, i suoi bei baffi nella faccia scavata.

Le citazioni per cui nel testo non si rinvia a una nota sono tratte da materiale dattiloscritto o manoscritto, inedito, inviatomi da Marcello Piccardo nel corso del tempo.
Parte di questo materiale è ora riprodotto nella tesi di laurea in Storia e critica del cinema di Cristina Pezzini (Università di Pisa, a.a. 1995-96), Il cineasta di Monte Olimpino. Marcello Piccardo: dal cinema di ricerca al cinema fatto dai bambini.

1. Marcello Piccardo, *Il cinema fatto dai bambini*, Editori Riuniti, Roma, 1974.
2. Teresa Mattei, *Perché questo titolo?*, in *Il cinema fatto dai bambini*, cit., pp. 12-13.
3. M. Piccardo, *La collina del cinema*, Nodo Libri, Como, 1992.
4. *Id.*, p. 11.
5. *Id.*, pp. 95-96.
6. *Id.*, pp. 97-98.
7. *Id.*, p. 154.
8. *Id.*, p. 156.
9. T. Mattei, *Perché questo titolo?*, cit., pp. 12-13.
10. Si vedano fra l'altro gli *Atti della Rassegna del cinema dei ragazzi*, Pisa, dal 1973 ad oggi; la tesi di laurea di Marzia Chiti e Sabrina Gaglianone (Storia e critica del cinema, Università di Pisa, a.a. 1980-81), *Il cinema dei ragazzi: metodologia scientifica per una cineteca*; Elvira Vincelli, *Il cinema capovolto. L'uso del cinema di ricerca nella scuola dell'obbligo*, Guaraldi, Firenze, 1975; AA.VV., *Il cinema dei ragazzi: metodologia scientifica per una cineteca*, Francisci, Padova, 1984; Ennio Castaldini (a cura di), *Scuola e piccolo-grande schermo. Percorsi educativi con l'immagine in movimento*, Cappelli, Bologna, 1991; Romolo Pranzetti, *Fare televisione nella scuola*, Nicola Milano Editore, Bologna, 1979; Marcello Giacomantonio, *Insegnare con gli audiovisivi*, Mazzotta, Milano, 1976; Virginio Pevato e Paolo Quaregna, *Il bambino con la macchina da presa*, Feltrinelli, Milano, 1978; Francesco Casetti, Mimmo Lombezzi e Tatti Sanguineti (a cura di), *Cinema e scuola. Film, videonastri e audiovisivi autoprodotti nelle scuole italiane*, Marsilio, Venezia, 1978.
11. Il testo di Zavattini, originariamente pubblicato sul «Corriere della Sera» nel settembre '77, è riportato dallo stesso Piccardo, che vi aggiunge la propria risposta (*Due lettere di Marcello Piccardo*, in F. Casetti, M. Lombezzi e T. Sanguineti (a cura di), *Cinema e scuola. Film, videonastri e audiovisivi autoprodotti nelle scuole italiane*, cit., p. 71).
12. La registrazione video integrale di quell'incontro (primavera '96) è conservata presso l'archivio della Scuola, a Torino; una piccola parte è stata trascritta col titolo *Il cinema sulla collina* in Sandra Lischi e Pucci Piazza (a cura di), *A occhio nudo. La Scuola Video di Documentazione Sociale I Cammelli*, Lindau, Torino, 1997, pp. 122-123.

Informazioni biblio-filmografiche

Fra le pubblicazioni di Piccardo segnalo, oltre a quelle citate in nota, *Storie di bambino a Monte Olimpino*, Nodo Libri, Como, 1996; fra i testi più interessanti su di lui, uno scritto di Marco Tomatis pubblicato in un libriccino a cura degli "Amici di Mondovì Piazza" (s.d.) e un lungo articolo, sempre di Tomatis, *Il pifferaio dietro lo schermo*, su "La Gazzetta del Piemonte", 14 marzo 1993. Su "Il manifesto" sono usciti due miei articoli su Piccardo: *La collina del cinema, un libro su film e pubblicità 1962-1972* (11 novembre 1992) e *Dentro la pazza folla, fuori da Raitre. Il cineasta del Monte Olimpino* (12 aprile 1995). Si veda inoltre Salvatore Lillo, *Se la collina non va al cinema*, in «Storyboard», bollettino del Centro Regionale Servizi didattici Audiovisivi della Regione Lombardia, maggio 1996. La Rassegna del Cinema dei Ragazzi ha dedicato un omaggio a Marcello Piccardo, nel novembre 1998, pubblicando una serie di suoi disegni accompagnati da un testo di Andrea Piccardo, *Il cinema fatto dai bambini a scuola come modello di ricerca sulle potenzialità delle metodologie audiovisive e multimediali applicate all'apprendimento*, in Luigi Puccini (a cura di), *Il bambino ipermediale al centro dell'innovazione*, XII Rassegna del cinema dei Ragazzi, Pisa, Amministrazione Provinciale, novembre 1998. Infine si veda l'opuscolo *30 anni di cinema e audiovisivi nelle scuole. Rassegna nazionale di film e video 1967-1996*, 53a Mostra Internazionale di Arte Cinematografica, Venezia, 5-6 settembre 1996; e il catalogo di *Filmmaker* 1998, Milano, che ha dedicato una sezione (a cura di Enrica Viola) a Marcello Piccardo e al suo cinema. Il CEMEA di Torino, da sempre tra i più fedeli collaboratori e seguaci del "metodo Piccardo", dedica a questo autore il n. 79 della rivista «école» (giugno 2000), curato da Stefano Vitale.

I film di Monte Olimpino e i film fatti dai bambini sono conservati da Andrea Piccardo, Promovideo, Via Pascoli 8, 56100 Pisa, tel. e fax 050-49927.

Due video su Marcello Piccardo

Siamo nel 1995, si festeggia il centenario del cinema. Ma sulla collina di Monte Olimpino si celebra anche il cinema di ricerca: si ritrovano tutti, Munari e Piccardo arzilli benché ormai "vecchietti", come direbbero, con i figli e gli amici e i nipoti...

Andrea Piccardo ha narrato nel video *La collina del cinema* (1995, 30') l'avventura di un ventennio di ricerche, dal cinema per le industrie a quello dei bambini: spezzoni di quei film si alternano alle immagini odierne di quella piccola comunità, e il racconto è condotto da uno dei protagonisti più piccoli, che riscopre il grande laboratorio nel seminterrato e ri-

mette in funzione il proiettore... Il lavoro di Andrea Piccardo ha il sapore dei film di famiglia, lascia intravedere, nella storia importante del rinnovamento dei metodi didattici, anche una piccola storia di "pedagogia non scolastica", col coinvolgimento dei figli nei tanti saperi del cinema, e col cinema come strumento prezioso di "apprendimento alternativo".

Qualche anno dopo Enrica Viola (proveniente dalla scuola di Segre e laureatasi in Scienze della Comunicazione a Torino con una tesi su Marcello Piccardo) gira un ritratto di Piccardo e lo intitola con una frase pronunciata da lui: *Se la vita è meglio, butti via la telecamera* (1998, 30'). Brani delle sue dichiarazioni vivaci e lapidarie (sulla tv, sui bambini, sulle ricerche di una intera vita) sono alternati con spezzoni dei film, creando una continuità audiovisiva fra la poetica dell'autore, il suo sguardo pungente e divertito, i suoi paradossi, e il linguaggio sperimentale, poetico, di denuncia, del cinema di ricerca e di quello dei bambini. Entrambi i video sono stati presentati in vari festival e manifestazioni culturali.

Milanomenomale

Marcello Piccardo

I brani che seguono sono tratti da Milanomenomale*, un testo inedito di Marcello Piccardo (settantacinque cartelle dattiloscritte, 1992) in cui l'autore racconta vicende autobiografiche che vedono come protagonista o come sfondo la città di Milano, dagli anni '30 ai primi anni '90: dal cinema d'animazione al lavoro come disegnatore nella redazione di alcune riviste, dall'atmosfera che regnava nella prima, promettente, stagione della tv fino al cinema di ricerca con Bruno Munari e al cinema nelle scuole. I titoli dei brani sono redazionali (nel dattiloscritto i capitoli sono indicati solo con le date degli avvenimenti narrati). Ringrazio Andrea Piccardo per l'autorizzazione alla pubblicazione di questi estratti (s.l.).*

Dagli anni '30 agli anni '90

In principio c'è il sogno con dentro il conte Baldi Ciclabili che andiamo su per corso Venezia in bicicletta con la vertigine di viaggiare sul tetto anziché sul marciapiede dei palazzi, il resto non è sogno.
Nel '30 mio fratello Aldo, che era tornato da Milano a Lodi col cappello il bastone e le ghette, mi ha portato a vedere la redazione di BERTOLDO CANDIDO dove lui scriveva nella piazza Erba, e confondevo l'OM auto mobili con Rizzoli Editore; c'erano tutti: Giovannino Guareschi, Carletto Manzoni, Marcello Marchesi, Giovanni Mosca, Cesare Zavattini e Rizzoli figlio, più o meno tutti, meno Rizzoli, stavano a inventare barzellette. Direttore Mez.
Nel '40 stavo a lavorare nell'Istituto per gli Studi di Politica Internazionale in via Borghetto e aldilà della finestra inferriata e di corso Venezia guardavo i giardini dell'osservatorio astronomico; se uscivo distratto per l'orologio-timbro rischiavo di infilare di fronte il portone di Longanesi Editore; girato l'angolo di corso Venezia verso piazza Duse, lì c'era il grande negozio tutto vimini con la poltrona da uomo che dopo il matrimonio con Leda è diventata la mia macchina per disegnare.
Nel '50 stavo a discutere dei disegni da fare e dei compensi da pagare nelle redazioni EPOCA e GRAZIA di Mondadori in via Bianca di Savoia, ARBITER

di Michelangelo Testa, IL CORRIERE DEI PICCOLI con Giovanni Mosca in via Solferino, DOMUS con Camilla Cederna giovane giovane in via Monte di Pietà, e del mio libro LA STORIA DELLA VITA con Cibelli Editore in via Mazzini, poi tornavo a casa a Monte Olimpino a lavorare nella mia macchina di vimini.
Nel '60 stavo a dirigere la Video Cinematografica s.r.l. in via Locatelli producendo e distribuendo anche caroselli con dentro l'inafferrabile Walter Chiari.
Nel '70 stavo a trattare la produzione dell'ultimo film di ricerca di Monte Olimpino AFTER EFFECTS, con Giorgio Soavi sorridente nel suo box dentro Olivetti in via Clerici; lì vicino era traslocato l'Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, che sognerò nei sogni.
Nell'80 stavo con mio figlio Andrea a trasmettere e presentare in diretta i film fatti dai bambini dentro un programma culturale di Folco Portinari, nel palazzo della RAI TV in corso Sempione.
Nel '91, un giorno di pioggia stavo a conversare in pubblico con Bruno Munari e Mario Lodi nel Centro audiovisivi di Salvatore Lillo alla Regione Lombardia in via Soderini. Di cinema e televisione a scuola.

Gli anni '40 e il cinema Pier Lombardo

L'Istituto per gli Studi di Politica Internazionale era chiuso; come faceva con tutti, il vecchio Pirelli mi ha convocato, informato che non sapeva se e quando l'ISPI sarebbe tornato, e domandato se volevo stare o andare, andare con i soldi della buona uscita, stare in uno dei giornali che si aprivano in quel tempo. Poco tempo per riflettere, e intanto ero cambiato: dopo la ritirata sulle montagne russe di neve, la casa in collina era ancora la preferita, tanti disegni di storie e con dentro fate, piccoli cani e conigli selvatici che scrivevo dalla Russia erano un altro mestiere, con Leda aspettavamo un bambino e i soldi della buona uscita andavano bene.
Andavo.
Nella sede dell'ISPI in via Clerici non sono mai stato, invece qualche volta ho sognato l'interno color legno in via Borghetto, con l'orologio che non ho mai timbrato e nell'occasione mi ricordavo i nomi degli altri redattori, cinque, di RELAZIONI INTERNAZIONALI.
Non mi ricordo come quelle storie disegnate di conigli, cagnolini e fate sono capitate nelle mani di Nino Pagotto, che aveva impiantato un'impresa di cinema d'animazione in via Pier Lombardo dentro il cinema Pier Lombardo, dove negli anni Rino Parenti fonderà il suo teatro.
Mi ha cercato, trovato e proposto di lavorare per lui, ero d'accordo; il lavoro e i lavoratori c'erano già, si cominciava un lungometraggio a disegni animati, forse il primo in Italia ancora in tempo di guerra.
La città era bombardata.

Dalla casa sulla collina tre chilometri a piedi alla stazione di Grandate, da Grandate viaggiavo alla stazione nord di Milano su treni casuali così frequentati che si stava anche in piedi sui respingenti; una volta che stavo appunto lì mi è sfuggito un quadernone preziosissimo pieno di storie, appunti e disegni nel vuoto sotto; sono sceso alla prossima stazione, ho rifatto a piedi il viaggio alla stazione precedente raccogliendo uno per uno fra le rotaie e intorno i miei fogli tranciati dalle ruote.
Di tanto in tanto un aereo mitragliava il treno e allora si correva tutti via per la campagna, una volta mi sono ritrovato dentro un tombino.
La sera ritornavo a Grandate e quei tre chilometri a piedi li facevo cantando.
Entrare in un cinema a fare del cinema è già strano e non ricordo dove lo si faceva, ho solo le immagini di un corridoio vetrato – ma lì si discuteva – e quella totale della sala cinema dall'alto e mi sembra vuota di poltrone.
Il lavoro mi piaceva, mi meravigliava il movimento dei miei disegni in moviola o sullo schermo e le sue infinite possibilità nello spazio e nel tempo.
Ho lavorato poco a intercalare tanti disegni a movimento infinitesimale fra i pochi a grande movimento; presto lavoravo a disegnare quelli estremi che danno il senso a tempo, spazio e movimento.
Ricordo pochi nomi dei tanti e tante ragazzi e ragazze che collaboravano, quasi tutti milanesi, Osvaldo Cavandoli, Luciano Paganini, Vittorio Sedini, Anacleto Marosi, Glauco Coretti e una bella ragazza polacca Renata Lepski che innamorava Pagotto.
Mio fratello Aldo rimasto bloccato in Germania, lavoratore coatto, quando si è liberato è venuto a lavorare con noi ma lui non aveva meraviglia, il cappello, il bastone e le ghette se l'era guadagnate a vent'anni facendo a Milano i primi film d'animazione italiani.

L'incontro con Bruno Munari

Mi sono mosso presto: ricordo me al centro fra il sarto Fercioni e le sue indossatrici, forse ho fatto disegni e ho conosciuto amici, Elda Lanza e Rodinò; in guerra trasmettevo per radio all'armata italiana la verità, un po' rallegrata dall'orchestrina di fortuna diretta da Roberto Nicolosi, a Milano all'EIAR in corso Sempione ho proposto la mia voce per il giornale radio ma non andava bene in pace; e intanto Pagotto manteneva la promessa, andava dicendo a Milano che disegnavo bene e mi passava i contatti; un contatto tirava l'altro come i sugheri della rete: primo Manlio Leoni, impresario cinematografico della famiglia di tanti Leoni del cinema che lo facevano come un'impresa bene in ordine di produzione, realizzazione e distribuzione; con lui più che altro si discorreva e si progettava e nel suo ufficio a un passo dalla Galleria Vittorio Emanuele – mi pare che si guardasse dentro – c'era ogni tanto Mary Tibaldi Chiesa deputato che proponeva in Parlamento una legge perché si facessero film per i ragazzi che non si sono mai fatti.

Con mio fratello e la ragazza Lepski siamo andati a conoscere Bruno Munari già famoso e siamo diventati amici; già in via Vittoria Colonna, sempre l'ascensore straordinario di suoni, sempre la piccola teca piena di piccolissime cose nello studio, e il giardino a forma di balcone; negli anni sono cambiate le case lì davanti e non Munari e la sua casa.
Finita anche la guerra partigiana Edgardo Sogno ha impiantato a Milano una casa editrice che editava anche un giornale per i bambini; l'amico di Munari, Vittorio Frova, lo dirigeva in via De Grassi, ha visto i miei cagnolini e conigli selvatici e fate di guerra e ho lavorato lì per i bambini; intanto mi comperava a scatola chiusa, socchiusa, qualunque cosa disegnassi; e facevo il mio meglio: tanti NASONI, nasi madornali in faccia a personaggi e conoscenti, una serie di carte da gioco napoleoniche coi generalissimi a cavallo e in più ricordo una ragazza nel vento, che tutte le ragazze mi sembrano controvento.

Anche Leda era una ragazza controvento, per la guerra era rimasta sola un anno senza bambino; era inteso che non l'avrei più lasciata sola col bambino. Per i tre chilometri c'era la bicicletta e i treni andavano meglio.
A Milano trovare il lavoro, a Montano lavorare dentro la poltrona da uomo con un compensato per appoggiare, più fuori che dentro, la casa era piccola. Fuori era buono, l'acqua dalla fontana a pompa, il piccolissimo orto, il prato che puntava verso la valle aperta, chiusa in fondo dal Monte Rosa. Intanto Michele dormiva dentro il panierone di vimini trapunto di fiori.
Finito di lavorare andavamo nel bosco intorno, Leda cercava i funghi e io portavo sulle spalle Michele bambino rotondo e forte che mi bagnava di bava.
Il bosco era un mondo pieno di mondi che non finivano mai e cammina e cammina.
Meno male che c'era Milano.

Le riviste

A Milano non tutti i contatti erano facili, avevo un contatto dentro un palazzo nuovo non so dove, atrio splendente di cristalli; avanti diritto, un colpo in testa e la vetrata mi è crollata davanti.
Ho fatto dietrofront con un segno rosso sulla front.
A, il primo settimanale inventato dopo la guerra si faceva su carta qualunque, grande come un quotidiano, nella redazione di DOMUS di Giò Ponti architetto in via Monte di Pietà.
Ricordo che tutto era sul largo e basso, dal palazzo di fuori alle stanze di dentro, pulitamente moderno.
In principio ci lavorava Saul Steinberg che subito è andato in America, io disegnavo in immagini angosciose i guai della coabitazione, poche case tanta gente, cercando di evitare il segno di Steinberg.

In redazione c'era Camilla Cederna ragazza, begli occhi che guardavano molto.
Stavano a inventare L'EUROPEO, quando l'hanno fatto è cessato A.
Arnoldo Mondadori Editore nella memoria stava in via Bianca di Savoia, un palazzo pieno d'aria, le redazioni di EPOCA e GRAZIA nella scrittura stavano in via Corridoni che non ricordo.
Ho subito fatto per EPOCA la pagina doppia a colori tutta di elicotteri, a risolvere tutti i servizi tra terra e cielo, ciascuno la sua forma funzionale anche da ridere.
Ogni tanto traversavo il palazzo pieno d'aria.
A GRAZIA disegnando disegnando ho fatto i commenti spiritosi ai servizi di cucina e giardinaggio, le immagini ai testi di Munari, per cinque anni le donnine in movimento nella ginnastica di Carla Strauss, grafici per far vedere come si fa a fare, illustrazioni bianconere a novelle romantiche, le grandi pagine a colori inventate: piazza San Babila come S. Babilonia, tutti galeotti che si affannano a scendere e salire sui tram, un vulcano di schifezze su dal cortile dei palazzi e il diavolo di ceramica che guarda, piazza Reale inesistente dove chiunque porta la sua quinta o il suo pezzo di piazza, la terrazza panoramica coi ricconi a sdraio, ciascuno la sua montagna su misura.
Al ricordo nella redazione di Grazia erano solo donne che davano al lavoro un tocco di grazia.
Intanto con rimpianto nostro e con dolore di Giovanni e Perfetta abbiamo traslocato dalla piccola casa sulle colline a Monte Olimpino, dentro una casa non tanto più grande in cima alla collina verso Chiasso, che si poteva aprire tutta togliendo le vetrate.
Nel Natale del '45 è nata la bambina Cristina, e questa storia di Monte Olimpino piena di bambini di amici e di tanti lavori, lontana da Milano, colorati a tempera l'ho già raccontata. Da Milano venivano i tanti lavori.

Vittorio Frova mi ha presentato Osvaldo Borsani architetto; insieme al fratello e al padre fondatore fabbricavano mobili a Varedo e li vendevano da un negozio di lusso in via Monte Napoleone; mobili di lusso che arredavano le case di lusso dei più ricchi di Milano.
L'idea di Osvaldo Borsani era di applicare a quei mobili arte: lavorava per lui Lucio Fontana fabbricando allegre cose in ceramica, pannelli colorati, oggetti d'uso e no, parti dei mobili.
Ho cominciato a riempire di bambini un paravento nella camera della sua bambina, colorati a tempera senza disegno, e sul cappello del camino di casa sua ho colorato intorno la torre di Babele a strati sovrapposti di architetture diverse.
Per sette anni mi preparerà pronti pannelli laminati d'oro più o meno grandi più o meno ricurvi e li colorerò per sette anni a tempera con libera immaginazione e storie socialmente agre.

Monte Olimpino

A Monte Olimpino, nella nostra casa che si chiamava "Tocia", dietro a Bruno Munari convergevano gli astrattisti di Milano che lì rifugiavano i loro quadri degli ultimi anni della guerra; nella stanza più grande in alto con la finestra sulla Svizzera si è formata una permanente astratta che le donne e i bambini visitavano, di tanto in tanto venivano gli autori da Milano: Lucio Fontana, Luigi Veronesi, Mauro Reggiani, Soldati e Munari e gli altri che non ricordo, a discorrere con gli astratti di Como Rho Radice e gli altri che non ricordo e a bere la birra. E Gillo Dorfles.
Poi che con mio fratello Aldo abbiamo cominciato il laboratorio di cinema d'animazione e il laboratorio del cristallo inciso all'acido fluoridrico, invenzione di Osvaldo Borsani architetto, l'andirivieni fra Milano e Monte Olimpino era frequente, multiforme – che anche un autocarro trasportava cristalli e pannelli – e con le proprie automobili da Milano la domenica venivano amici numerosi con le mogli e i bambini.
Negli anni partivano da Monte Olimpino per trovare il grande lavoro a Milano i ragazzi apprendisti al cinema e al cristallo: Giovanni Filippone siciliano, pittore di lupi; Sante Cannavò, forse il primo a trattare con foga la psicologia aziendale; Gennaro Olivetti, passato capo montatore alla RAI-TV di corso Sempione; Gianni Corbellini veniva da scenografia all'accademia di Brera e andava all'impaginazione dei periodici di Mondadori; Aldo Ballo grande fotografo con la moglie Marirosa dei fotografi Toscani di via Moscova ha impiantato lo studio in via Calco; Andreino De Grandis andava in Canadà, pittore di chiese; suo fratello Pierino a fare l'architetto; Cecilia Mora che faceva ceramica e pittura su seta s'è sposata in Giappone.
I pannelli e i cristalli decorati e incisi per via Monte Napoleone andavano in opera nei palazzi diversi, ho visto solo, molto belli, cristalli grandi a fiori trasparenti, a separare intorno il locale del bar dentro l'albergo Duomo in piazza del Duomo.

La nascita della televisione

Elda Lanza è venuta a Monte Olimpino alla fine di giugno 1952 a dirmi che a Milano nasceva la televisione e ci aspettava.
La guerra mi aveva lasciato l'eczema, nei primi dieci anni a ondate si esprimeva da tutto il corpo col ritmo delle mie emozioni, con la guerra fredda diventava cronico, quel giorno caldo due luglio 1952 indossavo un bell'abito grigio pesante, sotto il vestito tutto accuratamente bendato da Leda, la prima volta in televisione a trattare col direttore Spiller, in corso Sempione 27.
Ancora più caldo nella troppa luce dello studio n. 1.
Ho cominciato col disegnare grandi fogli dove il traffico a Milano stava tutto

nell'aria, su ottovolanti che si intersecavano pieni di automobili e di treni, e la città stava sotto; non sono mai andati in onda, risucchiati nel ventre della "grande mamma" come altre cose dopo e recentemente.
Passato un anno, la televisione e io ci eravamo capiti, sempre fuori, collaboratore esterno, e dentro a curiosare fino nel cuore tecnologico dell'andare in onda.
La prima volta televisiva di Ernesto Calindri e Raimondo Vianello è stata dentro un atto unico per ragazzi che ho sceneggiato da un racconto di Mark Twain *L'uomo che combatté sui tetti*, alla moda del primo novecento: Calindri "l'uomo", Vianello l'amico allegro, io il signore che disegnava la storia e tanti gatti in ombre cinesi, regia di Vera Amika.

Progettavo una macchina meccanica quasi a velocità elettronica per passare direttamente in televisione i disegni animati saltando il cinema, la proponevo a Sergio Pugliese direttore che mi faceva aspettare ore in anticamera mentre a casa il bambino, Michele, rischiava la peritonite: tanti disegni tradizionali con la linea di fuga giusta all'obbiettivo TV; città e paesaggi del West e metropoli e boschi incantati di cartoncino a tre dimensioni con la storia e i personaggi dove la telecamera entrava e usciva inventandosi le prospettive; disegni poco animati e il movimento veniva dalla collaborazione dell'operatore alla camera e dall'operatore ai disegni; armadi e credenza dal vero e Michele, guarito, che da fuori campo tirava fuori – dalle ante e cassetti – piatti, caraffe, servizi di posate, abiti e mutande che volavano nell'aria; effetti, trucchi, meraviglie, tutti con la storia dentro e tutti per le trasmissioni dei bambini e ragazzi.
Intanto Elda Lanza inventava, organizzava e presentava la prima rubrica TV di moda femminile.
Nascevano intorno uomini, donne, personaggi e divi televisivi che la "diretta" teneva giovani e svegli.
La televisione era Milano e viceversa, nella città si formavano i "commandos" per i servizi diversi che inventavano le rubriche, le inchieste, gli spettacoli, i contenitori e i contenuti e li mandavano in onda; gente di prim'ordine, professionisti di nome, grossi registi teatrali lavoravano ai programmi dei bambini, si facevano continui scambi trasversali fra i servizi, la televisione era un mezzo veloce, la separazione era dei mezzi passati; tutto andava in diretta, non c'erano registratori, le prove strette lasciavano margine largo a invenzioni ed errori sul campo; da fuori città venivano i teatri, le compagnie di varietà, i gruppi dilettanti, i curiosi e gli svagati, quando se ne andavano i migliori televisivamente parlando restavano a Milano; Milano televisiva autosufficiente entrava anche nel piccolo schermo.
A casa avevamo il primo televisore Philips 11 pollici.
Intanto avevamo traslocato dalla casa sul Monte Olimpino alla casa quasi rotonda e il giardino intorno di mezza collina, i bambini erano cinque con Giovanna, Andrea e Anna e in mezzo a loro lavoravo nella veranda di legno

con la scritta: *ormai siam giovani,* tutte le cose per la televisione sul tavolo che ne porta i segni.
Se c'era Marty lo guardavo lavorare.

Né teatro né cinema

A Milano si andava col treno e col tram, i bambini più grandi, Michele e Cristina, aiutavano il trasporto delle cose ingombranti e l'animazione di tutte nello studio, se occorreva entravano in campo; Leda a casa li guardava in 11 pollici; dal corso Sempione entrare era facile: evitata la Studebaker di Mike Bongiorno, bastava spingere le porte a vetri, non c'era bisogno del "pass", un cenno di saluto ai portieri, prima loro poi gli ascensori ci portavano di qua e di là, bastava arrivare in tempo per la diretta, le prove una formalità; certamente ricordo la condizione del vivo televisivo, la somma di 10, 20, 30 persone del tutto attente, ciascuna al suo e insieme all'insieme, che non c'era scampo, quel che facevi andava in onda e non tornava indietro, finito bene o meno bene si condivideva il ritorno da un mondo a un altro; dalla cabina trasparente di regia quei tre o quattro che ci stavano usavano occhi e orecchi al quadrato, più telecamere più decisioni nello stesso tempo, fin troppe.
Certamente non era né teatro né cinema.
Traversavo i servizi e lavoravo negli studi e conoscevo tutti. I capi servizio: Triberti (bambini) che negli anni sarà direttore del CORRIERE DEI PICCOLI, Zorzi (cultura) nobile veneziano, Terron (spettacolo) autore di teatro, Bozzini (informazione) e i giovani che sono ancora lì, Bruno Ambrosi, Romano Battaglia; i registi famosi e no, tutti esordienti TV; gli attori, le attrici, le cantanti, i cantanti, tutti curiosi del mezzo e della sua risonanza; i bambini spinti dalle mamme nella televisione del Mago Zurlì; gli autori, gli sceneggiatori, i burattinari e i marionettisti; i Lupi, i Perego; i musicisti, divertente amico Gino Negri; le presentatrici e i presentatori, Mike Bongiorno che non gli avrei dato un mese, Daniele Piombi dalla dizione impressionante; le annunciatrici come una nuova specie femminile; gli stranieri oggetti delle inchieste e dei giochi; i cameramen e i carrellisti più preziosi di tutti; i tecnici elettronici continuamente a riparare gli strumenti; e il capo Magelli ingegnere amico.

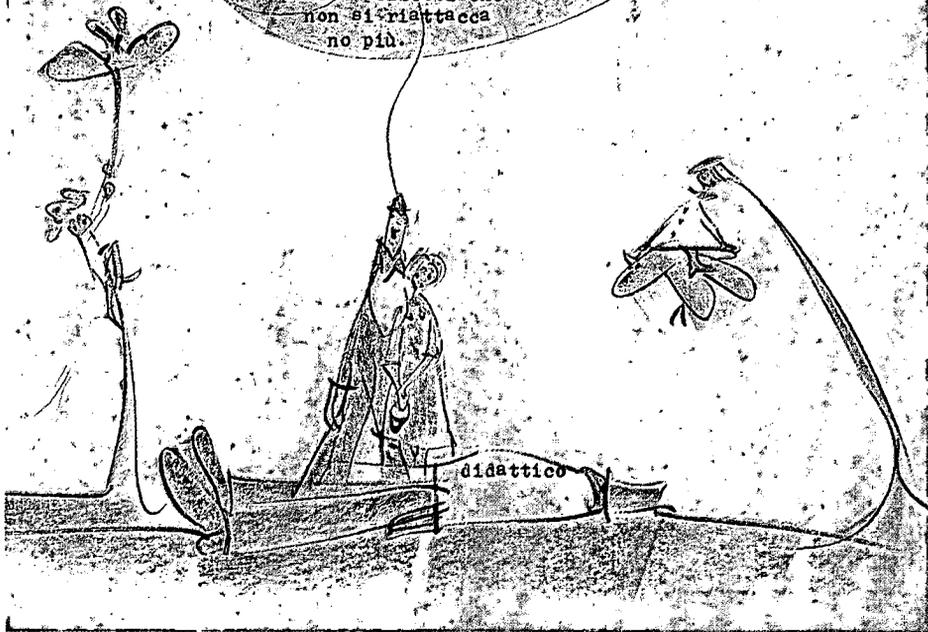
Conservo nella memoria lampi di immagini e tuoni di suoni del palazzo come un piccolo mondo anche burrascoso dei temporali di primavera: i matti da legare, Fo, Parenti, Durano che provavano all'impazzata; la cantante che sbatte urlando la porta di Pugliese direttore; tutti che si guardano attentamente al bar; Dezan che comincia a parlare di biciclette in corsa; Enriquez regista che stramaledice in prova e in trasmissione; l'occhiata lunga di Milva fulva dal divano d'aspetto; i bisbigli di tutti in trasmissione; il montaggio velocissimo del telegiornale; Nino Manfredi appare all'ascensore serissimo poi sorride

a tuttidenti; la coda all'ufficio cassa; il silenzio nello studio, l'esplosione verbale nella regia; Lucilla Morlacchi bella gira correndo l'angolo del corridoio.
Insieme al pappagallo elettrico, lavoravano per i bambini Giulia Lazzarini, Marisa Fabbri, Enzo Tarascio, Fausto Tommei, Giustino Durano, Raffaele Pisu, Pietro De Vico che veniva ogni volta da Napoli.
Era televisione coi fermenti della ricerca, libera come la ricerca contagiava di libertà chi ci stava a lavorare, faceva bene a Milano e ai milanesi.
A Roma un politico ha deciso di mettere fine al privilegio milanese e alla libertà di troppo, la direzione televisione cadeva da Milano a Roma, si cominciava a registrare per censurare.
La televisione era veloce, la burocrazia ha rallentato quella cosa veloce.

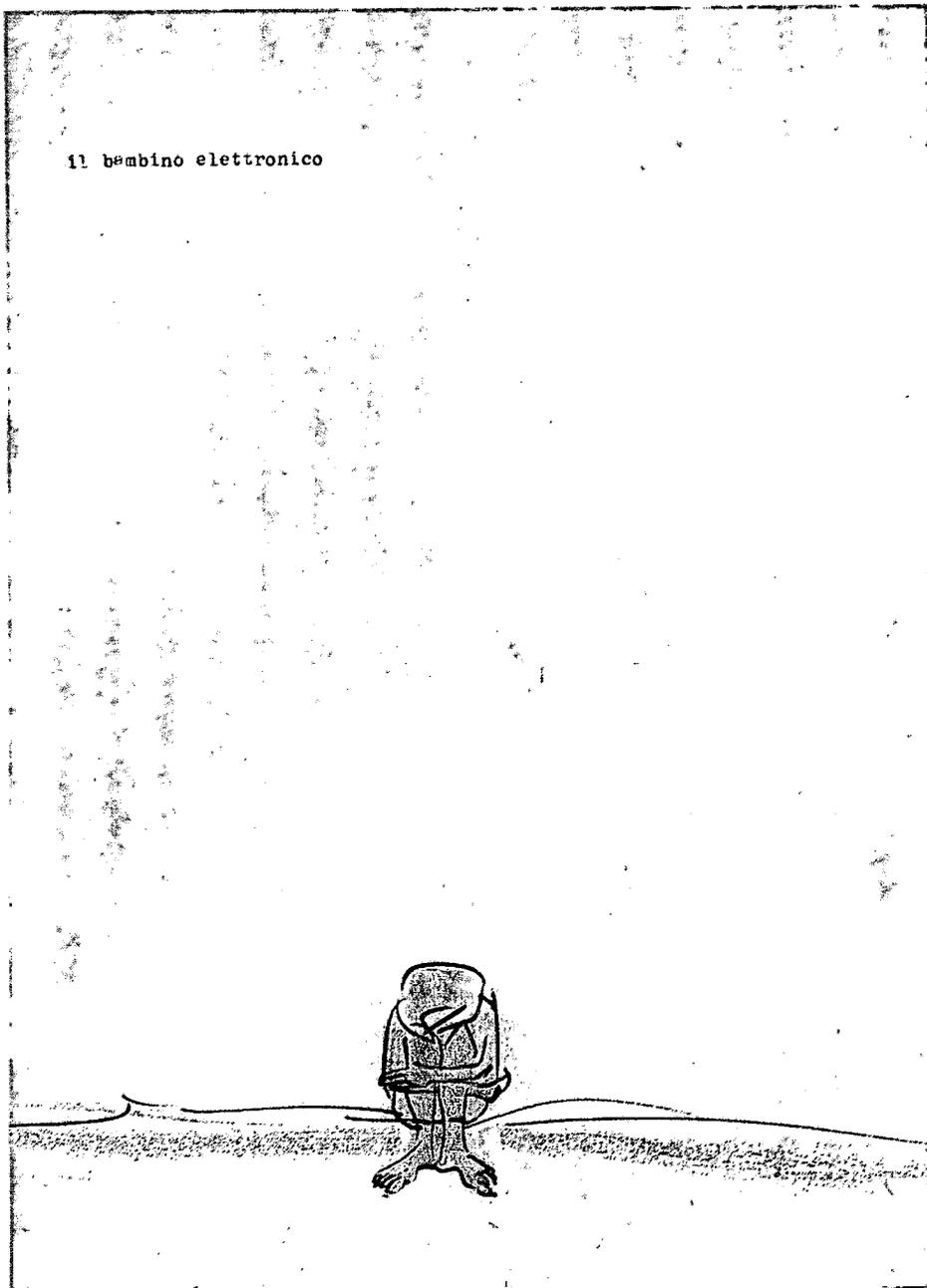
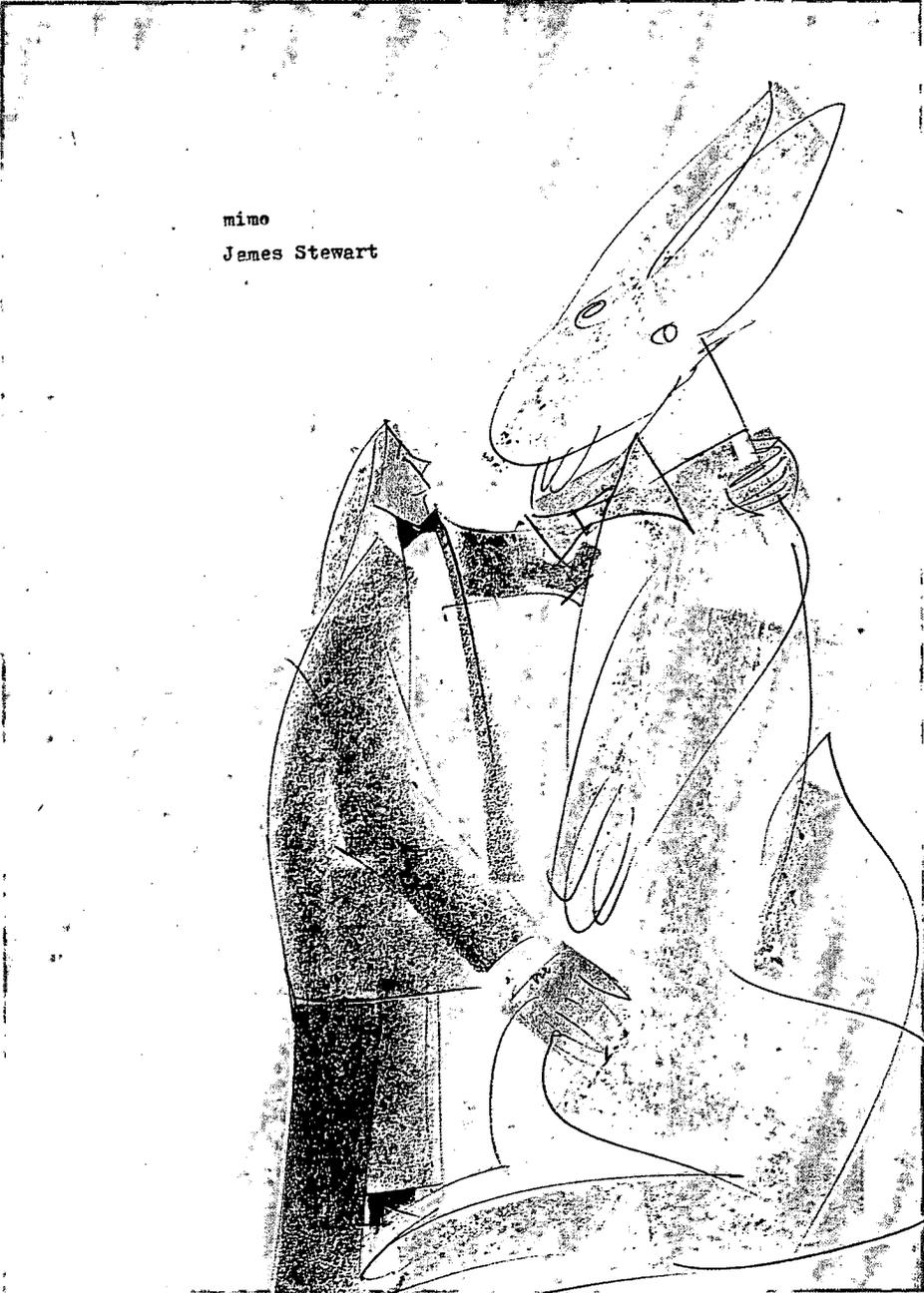
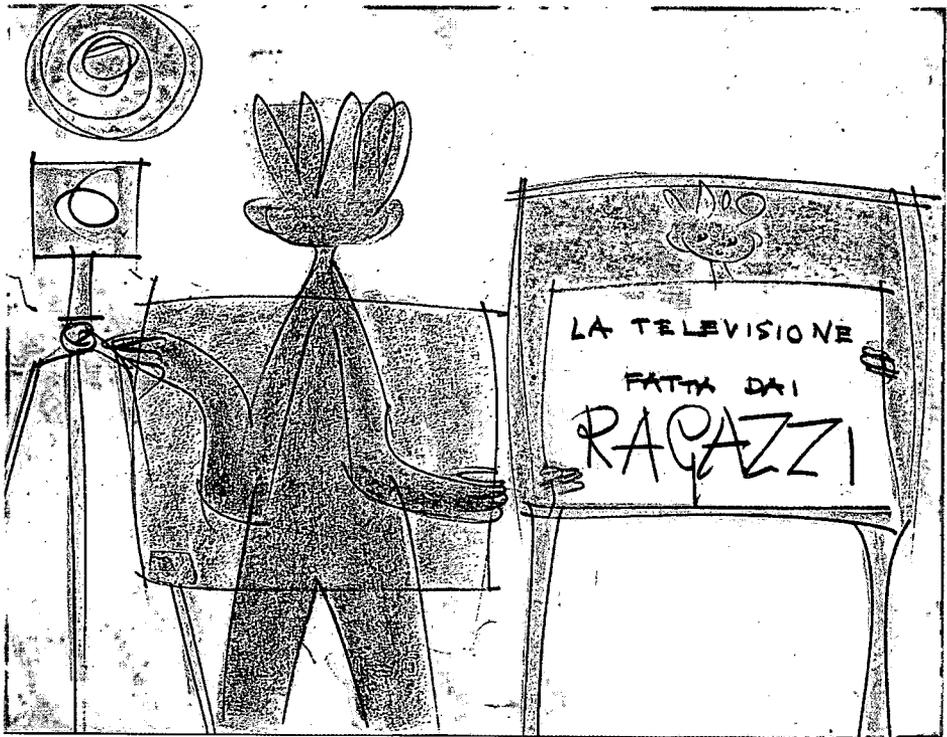
Subito si è fatta la televisione libera; nel 1955 partecipavo a impiantarla in cima al grattacielo di corso Buenos Aires: l'autore dei piani tecnici per l'impianto dell'emittente arrivava a Milano col primo treno-letti da Roma, mi passava la valigetta piatta e ripartiva col prossimo rapido. Io col taxi. Eravamo all'ultimo piano del grattacielo dove poi i carabinieri hanno messo i sigilli prima ancora che l'impianto emettesse.
C'era anche un socio svizzero, da Monte Olimpino andavo spesso a Lugano dove, dentro la tettoia sopra le rotaie del vecchio deposito delle tranvie, si apriva la prima televisione svizzera, se era possibile mediante il monte Ceneri trasmettere da lì su Milano.
A Milano, all'albergo Milano in via Manzoni, ero all'incontro unico con Achille Lauro per discutere il progetto di televisione libera impiantata su nave della sua flotta al largo delle acque territoriali.
Improvvisamente il servizio bambini è stato trasferito a Torino, senza i collaboratori milanesi, neanche Triberti.
Dopo qualche giorno di meditazione con Leda e i bambini, una mattina sono andato a Torino, al centro televisione di fortuna; senza permesso sono entrato nel primo ufficio vuoto con macchina da scrivere e in due ore circa ho scritto la sceneggiatura della prima trasmissione della serie *La bottega dello zio Tom* col fabbisogno e il "cast": a chi si affacciava sembravo un funzionario indaffarato; il pomeriggio l'ho portata da leggere al direttore di sede e la sera tornavo a casa con l'accordo per lavorare a Torino.
A Torino sono stato raggiunto e assorbito da una buona squadra: dal più grande al più piccolo o viceversa, Guala direttore a Roma, Gennarini consigliere speciale, i giovani Furio Colombo caposquadra e Umberto Eco sottocapo, i giovanissimi Gianni Vattimo, Michele Straniero, Massimo Scaglione; collaboravano Carlo Casalegno e Folco Portinari.
Non è storia milanese ma è presto raccontata: dopo due anni di televisione vera per i bambini e i ragazzi, di lotta vera, la squadra ha perso.
Siamo stati espulsi, ciascuno col suo bidone su misura, a me l'accusa di comunismo, testimone il parroco di Monte Olimpino: «Non viene mai a messa la domenica».

Dall'album di Piccardo...

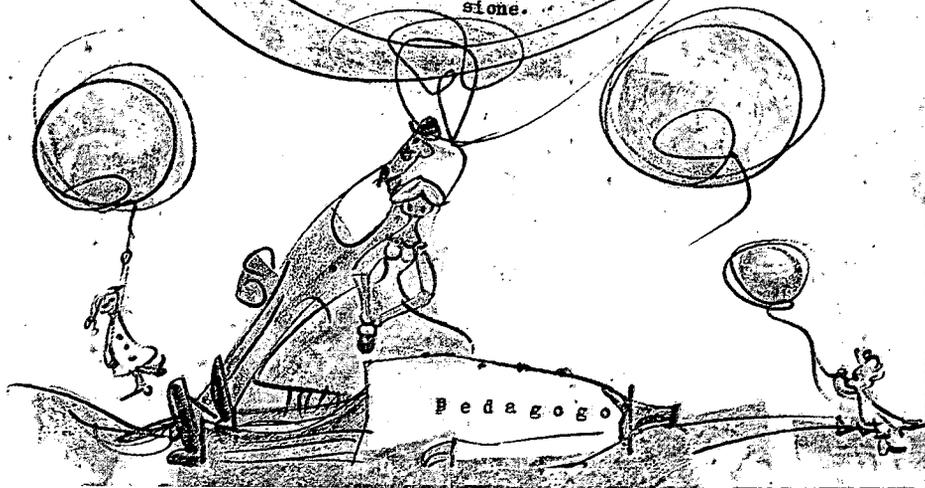
C'è
una questione fra il
cinema e la televisione e la
la scuola elementare: il cinema
e la televisione sono pronti alla espre
ssione dei bambini, ma il ministro della pub
blica istruzione non osserva il dettato costitu
zionale quanto alla "rimozione degli ostacoli che
impediscono il pieno sviluppo della persona umana".
Contro la pressione del mezzo e linguaggio cinema-
televisione il ministro permette ai bambini soltanto
la valvola espressiva del mezzo e linguaggio scritto
e parlato: così accelera la teledipendenza e ritarda
la vita espressiva dei bambini. La condizione di pieno
sviluppo della persona bambino è semplice: alla quan
tità in tempo e spazio e alla qualità in mezzo e
linguaggio della informazione impressa corrispondo
no le stesse quantità e qualità della informa
zione espressa: i bambini stanno bene quando
esprimono cinema e televisione, facendoli,
come assumono cinema e televisione.
coppia
bambina
bambino
pedagogo

Chi
rompe l'anima
ai bambini ?
La scuola più ragionevo
le che ci sia può rompere
l'anima ai bambini. La scuola è un
attrezzo sociale,fatto per conoscere la
vita rallentandola,che dal velocissimo può
rallentare fino a fermarla,e nel frattempo può
separare e rompere. Sono pochi i maestri che tra
nquillamente tengono l'insieme della vita e intanto
punto per punto la conoscono,che conoscono i bambini
uno per uno e intanto li tengono tranquillamente
insieme; sono così pochi che fanno isola felice
e producono emarginazione. Gli altri maestri
da soli non possono: stare coi bambini gli
fa bene ma non tanto da far
bene ai bambini; e non possono
dare la colpa alla famiglia,
sono loro che nel rallenta
re il movimento lo rom
pono a pezzetti che
non si riattacca
no più.
didattico

il bambino elettronico

mimo
James Stewart

LA TELEVISIONE
FATTA DAI
RAGAZZI

LA TELEVISIONE
FATTA DAI
VECCHIETTI

LA COPPIA

C'è una questione fra il cinema
la televisione e la scuola elementare:
ora che il cinema e la televisione sono pron
ti alla espressione dei bambini, la compressione
dei mezzi e dei linguaggi che si esercita nella
scuola elementare "limita di fatto la libertà e la
uguaglianza dei cittadini" al momento del loro svilup
po. Il ministro della pubblica istruzione non osserva
il dettato costituzionale per quanto alla "rimozione de
gli ostacoli che impediscono il pieno sviluppo della per
sona umana":
contro la pressione del mezzo e linguaggio cinema-televi
sione permette ai bambini soltanto la valvola espressiva
del mezzo e linguaggio scritto-parlato; così accelera
la teledipendenza e ritarda la vita espressiva dei bam
bini.
La condizione di pieno sviluppo della persona bambino
è semplice e precisa: alla quantità in tempo e
spazio e alla qualità in mezzo e linguaggio
della informazione impressa corrispondono
la stessa quantità e la stessa qualità
della informazione espressa; i bambini
stanno bene quando esprimono cinema
e televisione, facendoli, così come
assumono cinema e televi
sione.

Pedagogo

Il giorno prima ero stato nominato da Roma capo servizio bambini.
Ci è rimasta di buono la poltrona a dondolo femminile per Leda, comprata a basso costo dalla scenografia de *La bottega dello zio Tom*.
Le ragazzine, Cristina e Giovanna, ancora a scuola, facevano televisione, ma poca, curavano la casa e ci guardavano nell'11 pollici.
Anche con Munari si faceva a Torino una trasmissione di successo per bambini, *Facciamo insieme* (?), dove lui costruiva adagio e i bambini potevano imitarlo, intanto spiegava; regista Alda Grimaldi.
Ma la televisione non era più dal vivo, tutto veniva registrato, si facevano i montaggi che andavano in onda quando Roma voleva, la gente invecchiava.
Gianfranco Bettetini, amico, ingegnere, regista TV e negli anni direttore di sede Milano, gestiva il piccolo teatro a scena centrale, con gli spettatori tutti intorno a salire; stabilito un accordo comunale è diventato il teatro per i ragazzi e lì abbiamo messo in scena spettacoli consistenti di una commedia giallo-allegra in tre atti e di una farsa solo allegra, veloce.
Gianfranco Bettetini curava la regia con attenzione particolare alle luci e ai suoni, importanti per via della pianta circolare; Stagnaro, autore delle farse, le faceva lì con la sua piccola compagnia a base di capriole corporali e verbali; io avevo scritto tre giallo-commedie: *12 sedie e una gamba di legno*, *Il ventre di Parigi*, *L'armadio*, movimentato.
Mi divertivo più dei ragazzi, i quali nel giallo e nell'allegro erano coinvolti come complici, come testimoni o come giudici, e gli attori veri si andavano a confondere con loro, o la bella ragazza senza gamba di legno minacciava tutti con un fucile vero o parigini qualunque a un crocicchio delle Halles dove accadeva tutto, dal cinema nel cinema agli attentati dinamitardi.
Ultimo fatto televisivo che ricordo dentro una trasmissione che non ricordo: tante belle, struggenti, insensate canzoni marinare per l'equipaggio di una nave che navigava tutti i mari senza fermarsi mai.

Il cinema di ricerca

Nel 1962 con Bruno Munari e i figli Michele, Cristina, Giovanna, Andrea e Anna, via via che finivano la scuola media, abbiamo impiantato sul Monte Olimpino una piccolissima impresa, il laboratorio di cinema di ricerca che è durato fino al 1972.
In principio c'era il finanziamento di Maria Pirelli, moglie di Giovanni; una sera Munari da Milano, io da Como, siamo andati a cena nella loro casa a Varese e abbiamo concluso amichevolmente.
Quella storia di lavoro cinema l'ho raccontata nel libro LA COLLINA DEL CINEMA, Nodo Libri Editore, Como, 1992.
In quel tempo Milano mi veniva naturale, il lavoro veniva in gran parte da lì e da lì i primi operatori, gli strumenti, gli attrezzi per fare cinema, e lì si faceva tutta la edizione dei film.

Dentro Milano addirittura il primo film e poi altri, questo racconto.
Due signori e cinque ragazzi ignari di cinema – per fortuna era con noi Enzo Monachesi, bravissimo tecnico – addirittura dentro la Galleria Vittorio Emanuele, a mezzo fra il Duomo e la Scala, coi milanesi intorno a guardare e l'impresa era nostra, nostra la cinepresa Paillard 16mm di seconda mano e quel movimento di ripresa a scendere dalla cupola di vetro al negozio Olivetti l'avevamo inventato noi. Invece di seguire il movimento, i figli guardavano la gente che guardava.
Dentro il negozio c'era la prima mostra nazionale di Arte Programmata; Olivetti sponsorizzava, dalle città di ricerca gli autori giovani portavano i manufatti diversi ma uguali nell'idea di programmare l'arte; c'era stato il primo incontro con Giorgio Soavi, scrittore, critico e responsabile delle Pubbliche Relazioni in via Clerici affinché si facesse il film, il secondo con gli autori e gli agenti, tutti proponevano immagini in movimento nello spazio e nel tempo o nella luce, cinematografici, che quest'arte si chiamava anche "cinetica", si trattava di accondiscendere con la nostra cinepresa.

Il nostro primo film ARTE PROGRAMMATA, di 15 minuti, 16mm, colore, sonoro, ben prodotto, ben realizzato, ben finito, ben musicato da Luciano Berio che sperimentava musica elettronica con Bruno Maderna, condiscendeva alla ricerca di immagini; le andava subito proiettando e, negli anni, a Losanna, S. Francisco, Zurigo, Tokio, Zagabria, New York, Montreal; l'anno scorso 1991, ho sentito, in televisione RAI.
A Milano si poteva.
Già Olivetti aveva una tradizione e c'erano grandi aziende nazionali e internazionali che si affacciavano alla ricerca, impiantavano in sé un centro di ricerca alla maniera americana, ne informavamo tutti con grandi pagine pagate sui giornali: la FIAT, la PHILIPS, la IBM.
Il nostro cinema fin dal principio era ricerca di capire come farlo e poi di farlo a zig zag fra quel che sapevamo e quel che no; anche se il nostro laboratorio di Monte Olimpino stava tutto, compreso l'alloggio, dentro una casa bianca quadrata sulla collina, ci sentivamo affini a queste grandi imprese che solo di rappresentanza, a Milano, stavano dentro un grande palazzo.
Dentro il grande palazzo di vetro e metallo andavano quei primi film di ricerca nella loro sala di proiezione attrezzatissima, e si proponeva ricerca cinema: di quel che loro cercavano noi potevamo cercare le immagini; l'idea oscura era di dare col cinema le immagini che i grandi calcolatori elettronici di allora non davano.
Soltanto anni più tardi Bela Julesz, direttore del centro di ricerca alla Bell Telephon americana, è venuto a Monte Olimpino con tre piccoli film d'immagini ricavate dal rapporto fra un calcolatore medio e una cinepresa 16mm, uno dei tre racconta per immagini dal calcolatore come si fanno immagini dal calcolatore; intanto noi avevamo fatto due o tre piccoli film

d'immagini ricavate dal rapporto fra la cinepresa e il calcolatore naturale che ciascuno di noi ha in testa; abbiamo fatto cambio dei piccoli film.

Pellicole, moviole, Gino Paoli

Sempre si veniva a Milano a trattare la pellicola dopo la ripresa, dal montaggio alla proiezione, qualche volta dai fratelli Donato che lavoravano vicino alla RAI oltre corso Sempione, più spesso al TecnoTeleCine; per arrivare in via Moscova l'autostrada da Como, corso Sempione, poi si girava intorno all'Arena che pareva sempre di girar troppo e ci si entrava per la via Tenaglia stretta, passando si vedeva, davanti a S. Angelo, S. Francesco di metallo alla fontana che guardava le tortore.
Dentro il numero 38a quasi si traversava l'agenzia fotografica Toscani, bravi, bella gente, bei denti, tutti fotografi anche le donne, la figlia Mariarosa aveva sposato Aldo Ballo, fotografo.
Poi c'era un bancone che di norma non si passava, lì si posavano e si riprendevano le pizze dei film, ma dopo qualche anno lo passavamo tranquilli, e dentro fin nelle stanze oscure dove si trattavano chimicamente le pellicole, a discutere trattamenti strani per la nostra.
Dentro quel numero passavamo pomeriggi manovrando la moviola, i ragazzi e noi, gli occhi e la testa, a cercare due fotogrammi su quarantotto e azzeccarli se no non si finiva il film.
Lì c'era gente professionalmente ineccepibile.
Al ritorno lo stesso percorso, un giorno due ore prima o due ore dopo abbiamo fatto le stesse strade che la banda Cavalleri, i banditi, a Milano hanno messo a soqquadro sparando da tutte le parti.
Fra Como-Milano-Como con la cinepresa in macchina davanti abbiamo fatto provini di accelerazione (in proiezione) fino alla velocità virtuale di forse 4.000 km all'ora; quella volta per avere meno traffico abbiamo fatto il ponte della Ghisolfa e in proiezione vedi Milano a grande velocità: i tram si fermano di colpo e ripartono a razzo, traffico che traversa come scie di veicoli, improvvisamente un furgone lì davanti è un puntino laggiù in fondo, la Stazione Centrale che va come un treno, finisce subito a Monte Olimpino.
Abbiamo fatto un film per *La gatta* di Gino Paoli che durava come la canzone, tre minuti circa. Lo sponsor mi pare Ricordi, firma musicale dove Paoli era venuto da Genova a Milano per incidere, in via Marino.
In quel tempo Paoli vestiva molto casuale, lo sponsor voleva che comparisse in smoking, lui si rifiutava, così la gatta è stata interpretata dalla indossatrice nera più bella con movimenti felini.
Questo film si vedeva poi nella Stazione Centrale dove a metà scalone avevano impiantato il primo video-box, che la gente guardava attenta a non perdere il treno.

Brera, il cinema e la scuola, Zavattini...

Il 1977, la telefonata improvvisa di Tatti Sanguineti chiamava a Milano per "CINEMA-SCUOLA. Rassegna di film, videonastri e diapositive autoprodotte nelle scuole italiane", dal 5 al 10 dicembre nel CINECLUB BRERA, dentro il Centro internazionale di Brera, via Formentini 10.
L'avevo conosciuto senza saperlo nel 1967 a Savona, nel bailamme di un quartiere ghetto, dentro una scuola squallida dove cercavamo di proiettare inutilmente i film di bambini a ragazze e ragazzi scatenati.
Dopo ci aveva scritto a Monte Olimpino, studente universitario a Genova, magistero, chiedeva materiale del cinema fatto dai bambini per una esercitazione di pedagogia. Poi basta.
Anche con Andrea ed Elvira, che venivano da Pisa, siamo stati in verità sei giorni chiusi in questo Centro che mi pareva avesse la sala proiezioni incorporata, passando da quella alla sala conversazioni, con telefono e moviole a disposizione, forse mangiando qui e là non ricordo; a dormire in casa di Tatti Sanguineti che mi pare arredata solo da letti di fortuna.
Fuori pioveva o nevicava, ho visto ben poco Milano se non lì intorno a Brera, ricordo dentro un palazzo forse un gruppo rock che faceva tremare i vetri.
Bice mi aveva fatto a maglia contro il freddo un berrettone e con quello e il cappotto e nelle mani pizze di film dei bambini sono stato fotografato, forse faceva freddo anche dentro.
Tatti Sanguineti, ormai giornalista cinema-televisione, aveva chiamato a raccolta in quel posto tutti quelli che sapeva nei dieci anni avevano lavorato cinema nella scuola perché si capisse cos'era; difficile, tutti pensavano che fosse un'altra cosa e tutto cambiava al solo cambiare del rapporto didattico fra i bambini e l'insegnante.
Oltre che da Milano e Mondovì venivano da Roma, Berceto, Brescia, Pavia, S. Donato milanese, Torino, Modena, Perugia, Albissola, Bergamo, Bosisio Parini, La Spezia, Sarzana, Novara, Pisa, Livorno, Mantova, Como, Mestre, Bologna, Viareggio, Nichelino, Porto Venere.
Tutti signore e signori conosciuti nei nostri movimenti dal 1967, ma mi sembra oggi e mi sembrava allora di essere solo con Andrea ed Elvira a occuparmi del benessere dei bambini, scaturito improvvisamente da quell'incontro col cinema nella piccola classe speciale.
Era con noi Sergio Fregoso da La Spezia che ha fatto la fotografia.
Gran conversazione dalle 16 alle 20, gran proiezione dalle 20 alle 24; le parole erano già dette e i film erano già visti, ma qui, tutti insieme i grandi promotori senza i bambini, si capiva che il cinema nella scuola diventava grosso, si formavano e si sformavano i gruppi, la sera alla proiezione le opposte tendenze discutevano oltre le 24.
Al penultimo giorno il seminario che introdurranno Gillo Dorfles non so

come informato, Bruno Munari che non vedevo da allora, Elvira (Vincelli) che aveva già pubblicato IL CINEMA CAPOVOLTO per l'Editore Guaraldi, Ellis Donda, dal tavolo lungo al centro.
Questo Cineclub pareva acceso dentro il Centro internazionale di Brera spento, e intorno intorno fredda Milano invernale.
Per me si scaldava alla fine, io avevo smesso di discutere del cinema, discutevo della televisione, i film dei bambini che avevamo in consegna erano ineccepibili, non mi occupavo più di produrne, mi occupavo di distribuire, questi erano già tanti, e dappertutto proiettandoli discutevano da sé di cos'era il cinema nella scuola: io li presentavo un poco, li proiettavo e poi venivano le domande diverse come diverso il contesto; il contesto più grande e risonante di immagini come le campane di suoni era la televisione.
Questo press'a poco il mio "intervento" verso la fine e allora stavo sveglio dopo le 24, e l'indomani alle 16 la conversazione su questo, con Tatti Sanguineti d'accordo, forse abbiamo cercato senza trovarlo un accesso televisivo, c'era solo la RAITELEVISIONE chiusa, il campo delle televisioni libere era in "cambio di coltura", dalla libertà passava alla pubblicità.
Abbiamo telefonato a Zavattini che in quel tempo aveva telegrafato alla RAITELEVISIONE la sua proposta-richiesta di una rubrica settimanale liberamente aperta ai bambini 6-10 anni, inutilmente.
Zavattini tutto contento, la linea telefonica si scaldava...

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio)
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Si
n. scadenza / expiry date

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Cedola
di commissione
libraria
NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/II del 29.12.83)
Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7478-6

9 788831 774789

L. 20.000 – € 10,33